
3 1761 08333161 1

ONZE KUNST

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

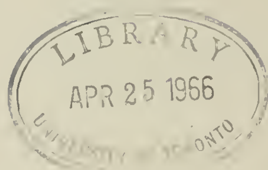
VIERDE JAARGANG

1905 TWEEDE HALFJAAR



J.-E. BUSCHMANN
ANTWERPEN

L. J. VEEN
AMSTERDAM


LIBRARY
APR 25 1966
UNIVERSITY OF TORONTO



OUDE VLAAMSCHE HAARDEN

OUDE VLAAMSCHE HAARDEN



LAANDEREN bewaart nog in Musea, openbare gebouwen of bijzondere woningen van vroegere eeuwen, prachtige exemplaren van oude schoorsteenen. Zelfs dan, wanneer slechts fragmenten overgebleven zijn, stijlen, kapiteelen of mantels, zeggen deze luid de pracht van het vroegere geheel.

Men vindt er ook soms nog de tegeltjes in aardewerk die de zijkanten of een deel van den achtergrond bekleedden, alsook de min of meer versierde gietplaat, die aan het vuur blootgesteld is en de staande plaat of haardmuur uitmaakt.

Van al de overblijfselen der kunst in Vlaanderen, zijn er geen die ons zoo aantrekkelijk en zoo belangrijk schijnen, als die afzonderlijke of gegroepeerde figuurtjes die de stijlen of zijwanden van onze oude schoorsteenen versierden. Het zijn documenten waarvan men tothiertoe, uit het oogpunt der kunstgeschiedenis, niet genoeg de waarde beseft heeft. Men heeft ze te weinig bestudeerd, en het schijnt wel dat ze door hun locaal karakter, stof leveren tot vergelijking en wat minder misprijzen verdienen. Zij zijn de intiemste documenten uit het kunst- en familieleven van een volk. Het is bij den haard dat het gezin kwam uitrusten na het lastige werk van den dag, en indien de arme kluis het minste spoor van versiering bevat, dan moet men het in het bouwen van den haard zoeken. Een gebeeldhouwd kapiteel, enkele steenen tegeltjes, verlustigden de armoede van den schamele, terwijl in de woning van den machtigen heer, de schoorsteen ook al de weelde van het huis droeg; daar vond men in het rijk gebeeldhouwd houtwerk, het portret van den meester; de kapiteelen der zijmuren waren bontgekleurd of met goudplaat bedekt; kostbare pateelen in tin, zilver of gleier, prijkten op de schoorsteenlijst.

Het is dus uit een dubbel oogpunt dat de oude haard onze aandacht verdient : om zijn poëzie en om zijn kunstwaarde.

Het vroegste type van haard, in de præhistorische tijden, zal wel

een eenvoudig vuur geweest zijn, brandend in het midden van den vloer der hut, tusschen eenige steenen, terwijl de rook door een breede opening in den top van het kegelvormige dak ontsnapte.

Met de verschijning der gebouwen in steen, de burchten en de steenen, ontwaart men de haarden die in de dikke, ruwe muren gehouwen zijn en waarvan de achterkant naar een pijp overhelt, langswaar de rook opstijgt naar de hooge gekanteelde muren. De zijmuren zijn uiterst eenvoudig; later springen zij meer vooruit, worden meer en meer versierd, en ontwikkelen zich tot monumentale en decoratieve schoorsteenen vol kunstzin.

De talrijke documenten betreffende de schoorsteenen, die wij in onze algemeene kunstopzoekingen in Vlaanderen ontmoet hebben, en waarvan wij de kenschetsende zijden zullen doen uitschijnen, bestaan ofwel in hun geheel of zijn genoegzaam volledig om door hunne bijzonderheden onze belangstelling op te wekken.

Deze studie is vooral gewijd aan den Haard in de twee Vlaanderen. Ongetwijfeld bestaan er ook nog talrijke en belangrijke documenten in de andere deelen van het Vlaamsche land. Wij wenschen dat andere opzoekers ze mochten verzamelen.

Voor wat onze studie betreft, gaan we niet verder dan de XVI[e] eeuw.

Zoo kan dit hoofdstuk « der schoorsteenen » op zeer aanzienlijke wijze aangroeien, tot een volledige geschiedenis van dit belangrijke deel uit het oude woonhuis onzer streken.

I.

In de benedenzaal van den toren van het Gravenkasteel te Gent, vinden wij het oudste type van den Vlaamschen haard.

Wij ontmoeten er drie schoorsteenen, in halfronden vorm, waarvan de achtermuur gehouwen is in of beter gevormd is door de dikke muren van het gebouw, in blokken van Doorniksch graniet. De eerste schoorsteen beelden wij hier in een teekening af (n[r] 1), waarop de geheele kelderwand te zien is; de schoorsteen, die geen spoor van stijlen of uitspringende zijmuren vertoont, bevindt zich ter halve hoogte, bij een thans verdwenen tusschenvloer.

Daarentegen is de holte van den tweeden schoorsteen in dezelfde zaal omlijst door stijlen, die weliswaar maar heel weinig vooruitspringen. (N[r] 2).

De beroemde Belgische historicus, de heer H. Pirenne, dagteekent deze toren van het Gravenkasteel omstreeks de X[e] eeuw. De schoorsteenen uit de ruime benedenzaal van den toren, die in zijn bovenste gedeelte herbouwd werd, gaan dus ook tot dit tijdstip op.

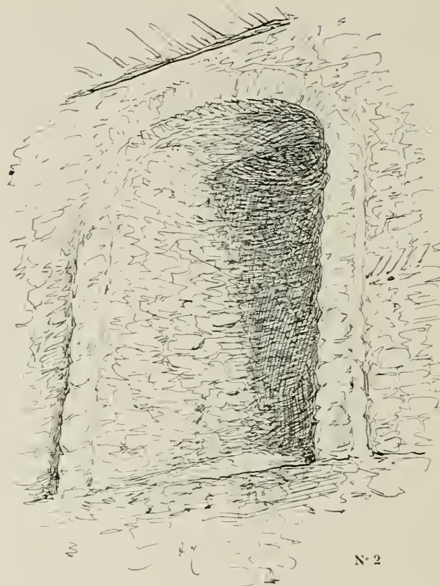


N° 1

We moeten ons bij deze conclusie houden en door hunnen ouderdom verdienen deze schoorsteenen de eerste plaats in deze studie. Zij bezitten vooral een archeologische waarde, daar dergelijke typen van schoorsteenen uiterst zeldzaam zijn en er wellicht geen andere exemplaren in Vlaanderen van bestaan.

Na deze drie zeer eenvoudige haarden van het Gravenkasteel van Gent, echte vuurgaten, vinden wij een paar zeer eigenaardige en oude schoorsteenen, die even belangrijk zijn door hunnen vreemden vorm als door de ongewone plaats, die zij in het gebouw innemen.

De eerste ontmoet men in eenen grooten kelder, die geheel overdekt is door een ruwe zoldering van eiken balken, in plaats van het gewone steenen gewelf. Deze kelder behoorde tot een oud Steen, dat lang ten onrechte beschouwd werd als het Braemsteen; dit belangrijke gebouw was in de XVIe eeuw de woonst van Rijhove, een der Calvinistische hoofden te Gent.



N^r 2

Het is een zwaar gebouw, waarvan de voornaamste gevel, met trapjes, uitzicht geeft in de Onderstraat. Het gebouw dagteekent waarschijnlijk uit de XIIIe eeuw.

In de keldering ontmoet men den vreemden schoorsteen, die in de muren van Doorniksche steenblokken gewerkt is. (N^r 3).

Er zijn noch mantel noch stijlen. Het is een uiterst eenvoudig en ruw type dat wij enkel om de archeologische waarde aanduiden.

Uit een zelfde oogpunt vermelden wij een anderen schoorsteen, zonder de minste kunstversiering, in een zeer fraaien romaanschen kelder in de Hoogpoortstraat te Gent. (N^r 4).

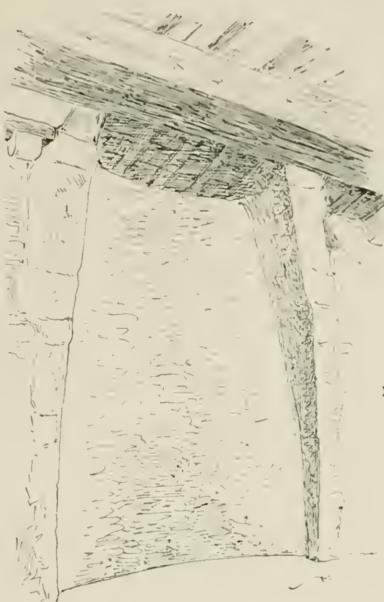
Deze stad levert ons menige exemplaren van dergelijke geheimzinnige kelders op, vroeger bewoond of ten minste als werkplaats gebruikt. Men ontwaart er meestal aan de sluitsteenen der gewelfbogen, ijzeren ringen, waaraan waarschijnlijk zekere deelen der getouwen van onze vroegere wevers gehangen werden.

Hier ook is het uitzicht van den haard zeer primitief ; hij bestaat uit een eenvoudige holte in den muur, om vlam en rook naar de pijp te leiden.

In een ander deel van het reeds genoemde Rijhovesteen, vinden wij, gelijkvloers, een schoorsteen, waaraan een kunstenaarshand medewerkte. (N^r 5).

Deze haard dagteekent van het einde der XIIIe eeuw. Hij is in zeer goeden staat van bewaring, enkel een stijl is geheel ingemetseld. De zijkant, die nog zichtbaar is, bestaat uit een groven stijl, zonder voetstuk, bekroond met een kapiteel of uitstekenden kraagsteen met romaansche lijst : het onderste gedeelte van het kraagstuk is gebeiteld in den vorm van een menschenhoofd met uitspringende kin en dierlijk uitzicht. (N^r 6).

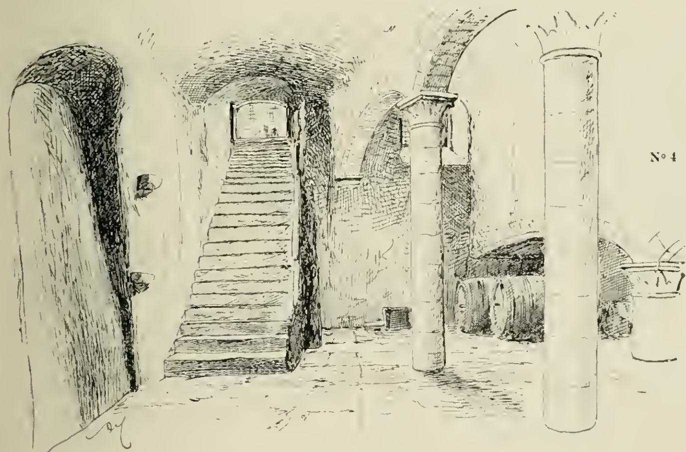
Onder nr 7 geven wij een type van stijl die nogal overeenstemt door den ouderdom en den architecturalen vorm met nr 6. Wij vonden het in den onlangs verschenen *Manuel d'archéologie française* van C. Enlart, die het aanduidt als zich bevindende in een leprozenhuis te Périgueux.



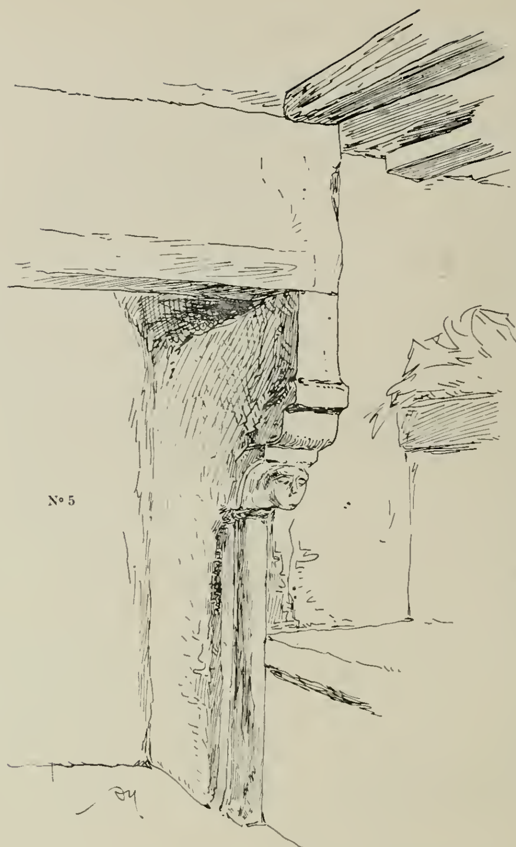
N° 3

Wij gaan thans over tot sierlijker en ook minder eenvoudige vormen. Brugge zal er ons de beste voorbeelden van leveren.

Tot zoover ons bekend is, zijn in deze stad geen schoorsteenen of deelen van schoorsteenen bewaard die in datum hooger opklimmen dan die, welke men in het Archeologisch Museum in de Halle ontmoet. Daar is het dat wij de eerste typen van stijlen ontwaren, die met kunstsmaak versierd zijn en die



N° 4

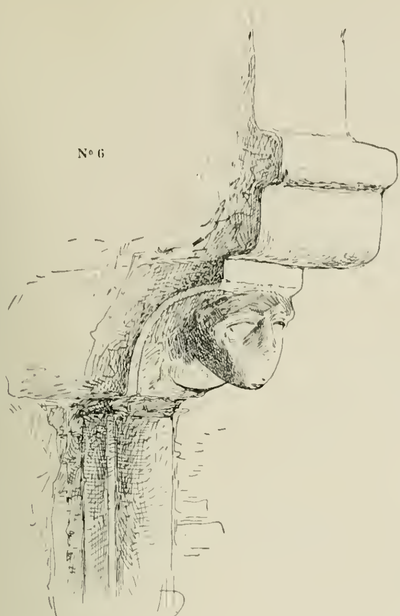


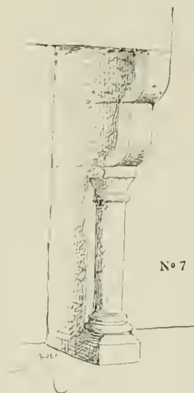
tot de xive eeuw behooren.

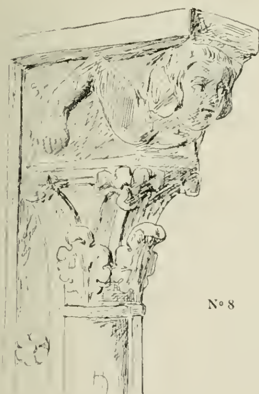
De stijl, die tot hiertoe zonder lijst was, ruw en eenvoudig (nr 7), wordt nu versierd met rozen en kroonlijst. Hij wordt bekroond met een sierlijk kapiteel met loofwerk omkranst, waarop een nog zeer eenvoudige cariatide rust, bestaande enkel uit een blok met een hoofd en een paar armen. (Nr 8). Deze vorm van cariatide, nauwelijks aangeduid in nr 8, zal zich geleidelijk ontwikkelen : de stijl wordt driedubbel en de figuur, vol uitdrukking en zeer zuiver van lijn, verbeeldt een menschelijk wezen, geplooid onder de drukking van den last van het dekstuk en den schouwmantel. (Nr 10).

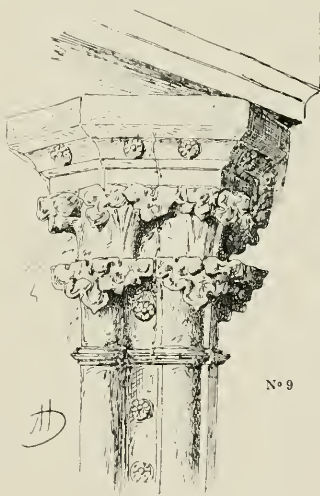
Na deze twee eerste voorbeelden van Brugsche kunst, vinden wij hetzelfde motief te Gent terug, maar de figuur verdwijnt, en het dekstuk met kroonlijst, met rozen versierd, rust rechtstreeks op het kapiteel. Men vindt een prachtig specimen in een volledigen toestand van bewaring, in de eetzaal van de oude abdij en hospitaal der Bijloke te Gent. (Nr 9).

Dit beeldhouwwerk, een echt kunstwerk, is in Doornikschen steen, evenals de andere architecturale motieven uit deze beroemde zaal. Men vindt daar een zeer eigenaardige verzameling van kapiteelen,


N° 6


N° 7


N° 8


N° 9

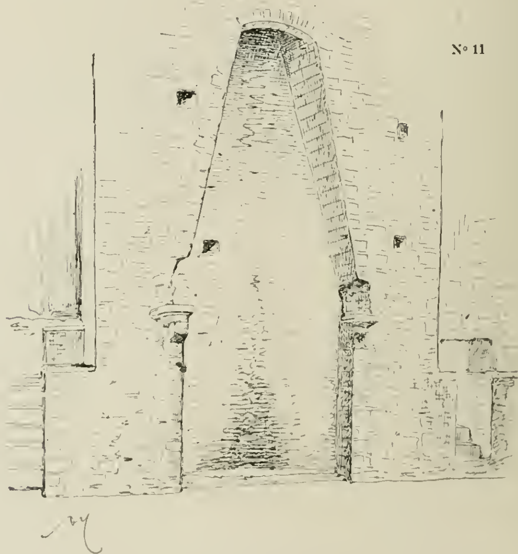

N° 10

allen verschillend, maar in den zelfden stijl als de kapiteelen der schouw. Zeer eigenaardig ook zijn een reeks kraagsteenen met menschengezichten, omringd door looverwerk. In het voorbijgaan vermelden we even de muurschilderijen, die deze zaal versieren, en die tot het eerste vierde der xive eeuw behooren. W. Rogghé, in zijn *Promenades dans Gand*, vermeldt met lof den schoorsteen uit deze zaal.

Als documenten kunnen we nog de schouw in het Belfort te Gent noemen, alsook die uit het Wachthuis in het kasteel te Laerne bij Gent.

Zij zijn belangrijk meer om hunne archeologische dan wel om hunne kunstwaarde. (N^rs^ 11 en 12).

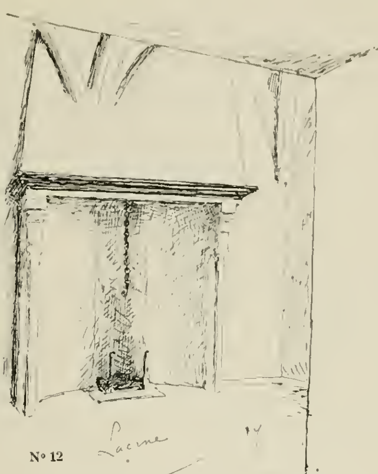
Vooraleer de xiv^e^ eeuw te verlaten, willen we nog op een paar prachtige kapiteelen wijzen, berustend in het Museum van den Broeltoren, te Kortrijk, voorstellend gevleugelde engelen, die op een lint het jaartal 1372 dragen. Deze beelden zijn ongelukkiglijk nog al beschadigd, daar de steen


N° 11

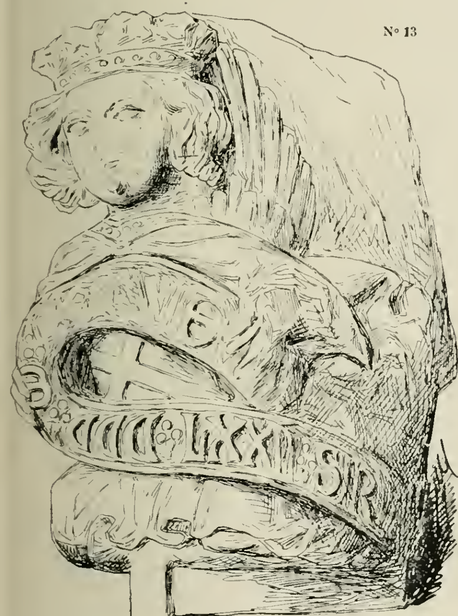
zeer broos is. (Nr 13).

Tot hetzelfde tijdstip behooren wellicht de twee schoone hoofden, die wij ontdekt hebben te Damme in het achterhuis van een oude woonst met romaanschen kelder, rechtover het stadhuis. (Nr 14).

Zij hebben een zeer eigenaardig accent, een fiere ruwheid, die zeer kenschetsend is, en die gestremde glimlach, die we nu in bijna al de hoofden zullen ontmoeten, is nauwelijks zichtbaar in die van Damme. De haardracht der vrouw, de lange lokken van den man, laten ons zelfs vermoeden dat deze beeldhouwwerken wel van het begin der XIVe eeuw zouden kunnen zijn.



N° 12



N° 13

Te Gent kunnen wij, voor dezelfde eeuw, twee mooie hoofden aanduiden, met vriendelijken glimlach. Deze twee stukken bekroonden vroeger de stijlen van een schoorsteen dien wij in volledigen toestand gekend hebben. Hij bevond zich in de Oudburg, in een huis dat geheel omgeworpen werd en waarvan de gevel, dagteekenend van de XVIIe eeuw, een drietal bas-reliefs droeg, ontleedkundige tooneelen voorstellend.

Het fragment nr 16 is ongetwijfeld van hetzelfde tijdstip als de



twee hierboven gemelde stukken; ze verraden een zeer overeenstemmende uitvoering. Deze drie beeldhouwwerken berusten heden in het Museum van St. Baafs te Gent.

De Gentsche-poort en de Ste. Kruispoort te Brugge, dagteekenend van het einde der XIVe, of begin der XVe eeuw, hebben beide in de groote zaal van het eerste verdiep, hare breede schoorsteenen bewaard, die ongeveer tot hetzelfde type behooren.

Wij geven hier de teekening van deze twee schoorsteenen, waarvan de bestemming in deze krijgsgebouwen nog al eigenaardig is om aangestipt te worden (N^rs^ 17-18).

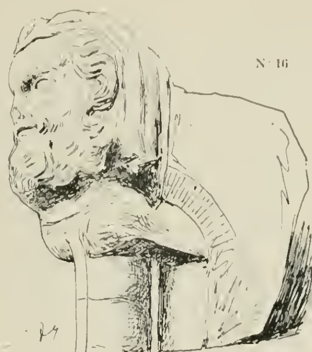
Deze schoorsteenen hebben een platten mantel, ondersteund door een breeden driehoekigen steen, een soort van bovendrempel, waarvan wij den vorm zullen terugvinden in twee andere Brugsche voorbeelden uit de XVe eeuw, het eene in Gruuthuse, het andere te Damme.

Twee zorgvuldig gebeeldhouwde kraagsteenen, goed bewaard, ondersteunden de bogen van deze hooge zalen. Het schijnt ons belangrijk eenige andere meestal onbekende bijzonderheden aan te stippen, zooals de volledige schietgaten met ijzeren len-



ning voor de schietgeweeren of kruisbogen.

De gebeeldhouwde documenten die ons gebleven zijn uit de xv^e^ eeuw, en die ook veel talrijker zijn dan die uit voorgaande eeuwen, laten ons aanstonds een treffend verschil zien tusschen het schoorsteen-kapiteel uit Brugge en omstreken en dat uit Gent.

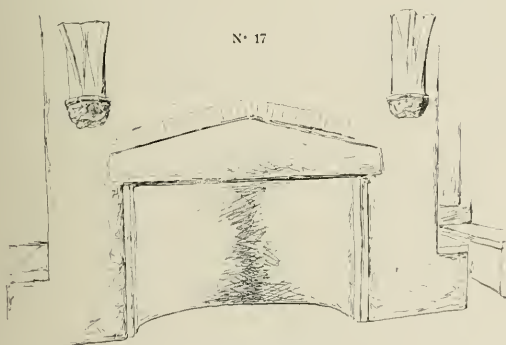


Het kapiteel der stijlen uit de Brugsche schoorsteenen bestaat meestal uit twee kleine figuurtjes, een man en een vrouw, soms in een nogal gewaagde houding. Te Gent integendeel bestaat het kapiteel over het algemeen uit een enkele figuur, of gewoonlijk zelfs uit een hoofd alleen.

Onder de schoonste voorbeelden van het zoo belangrijke Brugsche type, kunnen wij in de eerste plaats een volledigen schoorsteen aanstippen, volledig in al zijn deelen, dien we te Damme aangetroffen hebben, op aanwijzing van een vriend (N^r^ 19). Hij bevindt zich in een huis met een vriendelijk geveltje, in de straat naast de Halle. Huis en schoorsteen dagteekenen uit de xv^e^ eeuw.

Het is overbodig ver uit te wijden over de zoo treffende bevalligheid van deze twee beeldgroepjes (N^rs^ 20 en 21). De hierbijgaande teekeningen zijn welsprekend genoeg. We vinden hier den driehoekigen drempel terug, dien we reeds te Brugge ontmoet hebben in een der zalen van de twee oude stadspoorten.

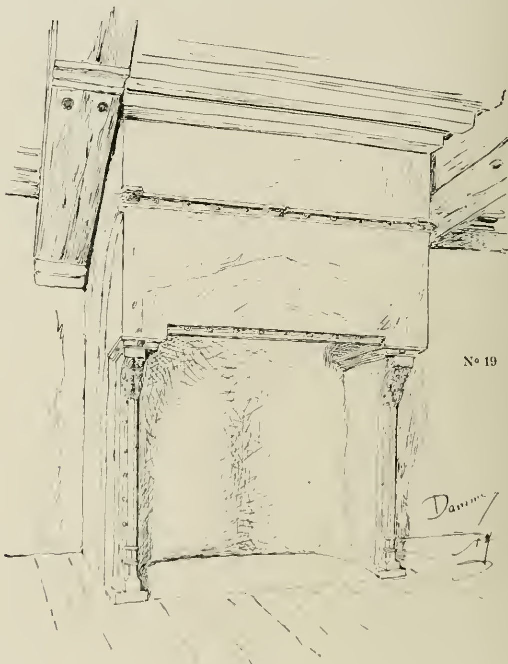
Het Stadsmuseum van oudheden bevat, zooals wij het reeds



Kruispoort te Brugge.


N° 18

deden opmerken, tal van zulke kleine beeldgroepen, waarvan wij reeds de losbandige houding deden uitschijnen. Nog duidelijker komt deze voorliefde der Brugsche beeldhouwers voor in een allerfijnst stukje (Nr 22), dat in het Museum van Beeldhouwwerk te Gent bewaard wordt, als een kostbaar exemplaar van deze door en door Brugsche groepjes. Dit stuk werd aangekocht met een ander van zelfden oorsprong dat wij reproduceeren onder Nr 23.


N° 19



N° 20



N° 21

N° 22





N° 23



N° 24



N° 25



N° 26



N° 27

Onze studie voortzettend in het Museum der Hallen en in de openbare gebouwen van Brugge, vinden wij in het Museum (Nr 24) nog een dergelijk paartje, terwijl de (Nrs 25 en 26) ons figuren vertoonen in stille en kalme houding, die de overgang zijn naar de kapiteelen die den prachtigen schoorsteen versieren uit het rijke paleis der heeren van Gruuthuse te Brugge (Nr 27).

(Wordt voortgezet). A. Heins.





ANDREAS VESALIUS

IJ dit tot nog toe aan ons onbekend gebleven portret van den grondlegger der menschelijke ontleedkunde, van den wereldberoemden Andreas Vesalius (1 Jan. 1515-1564) past een korte toelichting.

Het is volgens het oordeel van Dr A. Bredius, Prof. Dr Jhr J. Six, Jhr B. W. F. van Riemsdijk e. a., uit de Hollandsche of Vlaamsche School, midden der xvie eeuw. Het was gedurende het grootste gedeelte der xixe eeuw in het bezit van den, onlangs op zeer hoogen leeftijd overleden, Amsterdamschen geneesheer, Dr A. J. A. van Nederhasselt, die het kort voor zijn dood aan mij ten geschenke gaf, voor het Geschiedkundig Medisch-pharmaceutisch Museum, in het Stedelijk Museum te Amsterdam.

Het draagt, achter op het paneel, het volgende zeer belangrijke xviiide eeuwsch opschrift: « *Dit origineele portrait van* Dr Vesalius *is aan ons vereert door de Erfgenamen van den Burgemeester* Jan Trip, *die van den* (sic) *Familie van* Van Wesel *afkomstig was, A° 1733.* » Dit is alles wat wij met zekerheid aangaande dit kunstwerk weten.

Er blijven nu twee vragen te beantwoorden, d. z. 1° Door wien is het geschilderd, want het is niet gesigneerd? 2° Is het, daar het een contemporain werk is, naar het leven genomen?

Het oudst bekende portret van den grooten ontleedkundige is dat, hetwelk voorkomt in zijn zeldzaam *Suorum de humani corporis fabrica librorum epitome,* met het adres : « Basileæ, ex officina Joannis Oporini. Anno MDXLIII. Mense Junio. 14 bl. groot folio. Het is, zooals men uit de hierbijgaande reproductie ziet, een in hout gesneden borstbeeld, waar hij de armspieren van een vrouwenlijk demonstreert; aan den rand van de tafel leest men : An. Aet. XXVIII. MDXLII. Ocyus iucunde et tuto.

In de opdracht van de, nog veel zeldzamer, in 1538 te Venetië uitgekomen, zes folio houtsneden, aan N. P. Vertun, den lijfarts van keizer Karel V, spreekt Vesalius van den vervaardiger Joannes

Stephanus, als « insignis nostri saeculi pictor ». En, in een het volgend jaar (1539) te Basel van hem verschenen werk, zegt Vesalius, met het oog op zijn plannen voor de toekomst, dat als het hem niet aan lijken ontbreekt en Joannes Stephanus, « insignis nostrae aetatis pictor », hem zijne medewerking niet onthoudt, hij zal enz.

Van daar dan ook, dat Dr L. Choulant, in zijn bekende *Geschichte und Bibliographie der Anatomische Abbildung* (Leipzig 1852), zegt, dat men de teekeningen in de werken van Vesalius niet aan Titiaan, noch aan Coriolanus, doch met veel meer recht aan Johannes Stephanus van Calcar (1499-1546) moet toeschrijven.

Deze illustraties toch zijn niet alleen geteekend door Jan van Calcar, doch ook hoogstwaarschijnlijk door hem in hout gesneden. « Wahrscheinlich hat der Zeichner die Abbildungen auch in Holz geschnitten, da die Behandlung eine durchaus geistreiche, höchst malerische ist », zegt Choulant. Want het staat vast, dat de blokjes in Italië gesneden waren, daar Vesalius in 1542 aan zijn uitgever J. Oporinus te Basel niet alleen zijn copij, doch ook, behalve de blokjes, zeer zorgvuldig gemaakte afdrukken daarvan toezond, en hem op het hart drukt, deze zoo nauwkeurig mogelijk na te volgen. Hij voegt daaraan toe, dat hij dit verlangt, omdat « zoodoende niets van het karakteristieke, hoezeer ook verscholen in de schaduwpartijen, den nauwkeurig toezienden lezer zal ontgaan, en dat daardoor hetgeen in de teekening verreweg het meest artistiek is, en hem (Vesalius) bij het aanschouwen het meest behaagt, namelijk de dikte der lijnen bij sommige partijen, tegelijk met de smaakvol aangebrachte schaduwen, het best zal uitkomen. » Hieruit blijkt duidelijk Vesalius' kunstzin en diens ingenomenheid met het werk van Jan van Calcar.

En daarom meen ik de gevolgtrekking te mogen maken, dat Jan van Calcar, aan wien Jacob Douglas (1) en Herman Boerhaave en Bernard Siegfried Albinus (2) in het midden der XVIIIde eeuw, even als in de XIXde eeuw Choulant het deed, de teekeningen in Vesalius' werken toekennen, ook zonder eenigen twijfel het daarin voorkomend portret van Vesalius zal hebben gemaakt. Ik meen dat het zich niet laat aannemen, dat hij de houtsnede voor het borstbeeld zou hebben gemaakt naar een door een ander schilder vervaardigd olieverf-portret, omdat noch tijdens het leven van Vesalius, noch daarna ooit

(1) In zijn Bibliographiæ Anatomicæ Specimen. Ed. 2a Lugd. Batav. 1734, zegt hij van Vesalius', in 1543 te Basel uitgegeven, werk : *De Humani Corporis fabrica*, dat het versierd is met de allerartistiekste houtsneden van den beroemden leerling van Titiaan, van Joannes van Calcar.

(2) In hun, te Leiden 1752 uitgekomen, uitgave der Opera Omnia van Vesalius, zeggen zij in de voorrede, dat Vesalius als teekenaar gebruikt heeft zijn beroemden tijdgenoot, den schilder Johannes Stephanus van Calcar, wiens kunstvaardige hand alle kunstkenners van die dagen daarin onmiddellijk herkennen.

ANDREAE VESALII·



JAN VAN CALCAR : Portret van Andreas Vesalius.
(Houtsnede van 1538).

iemand iets van het bestaan van zulk een portret heeft vernomen, of ergens van een reproductie van zulk een portret melding wordt gemaakt.

En wanneer Jan van Calcar dus een portret van Vesalius heeft geteekend of in olieverf heeft geschilderd, dan heeft hij het ook onbetwistbaar zeker naar het leven gemaakt. Ware het niet naar het leven gemaakt, dan zou het een copie moeten zijn, óf naar J. van Calcar's eigen werk, het portret uit den Epitome, dat ook in al de later, tijdens

ONBEKEND MEESTER UIT HET MIDDEN DER XVIe EEUW (Jan van Calcar?)

PORTRET VAN ANDREAS VESALIUS.

Medisch-Pharmaceutisch Museum (Stedelijk Museum), Amsterdam.



Vesalius' leven, van hem verschenen werken voorkomt, hetgeen om de zooeven genoemde reden niet is aan te nemen; óf naar een van de andere *zoogenaamde* portretten, die ik thans even zal bespreken.

Dan zou het een copie kunnen zijn van het door Titiaan geschilderd portret, in de Gallerij Pitti te Florence, dat een man voorstelt in toga, met een zeer breeden grijswordenden baard, en voor dat van Vesalius wordt gehouden. Maar dit kan het niet zijn, omdat het niets heeft van het typisch Nederlandsch uiterlijk van Vesalius, en bovendien niet omdat het een man voorstelt op een leeftijd, dien Vesalius, hij stierf op 49 jarigen leeftijd, nimmer heeft bereikt. En er is nog een reden waarom het geen portret van Vesalius zijn kan. Zooals Choulant terecht opmerkt, was Titiaan in 1538 reeds meer dan 60 jaren oud, en kan hij dus nooit Vesalius gekend of geschilderd hebben toen deze een grijswordenden baard droeg, aangenomen dat hij die ooit gehad heeft.

Ook zou het een copie kunnen zijn van het portret door Tintoretto (1519-1594) geschilderd, dat in de Alte Pinakothek te München hangt; maar in den ouden Catalogus der Düsseldorfer Gallerie staat dit portret aangegeven als dat *d'un Sculpteur*, en eerst in den laatsten tijd is door sommigen de meening geuit, dat het een portret van Vesalius zou zijn, op wien het echter volstrekt niet gelijkt, daar het een gansch andere, meer zuidelijke type vertoont, dan onze landgenoot met zijn frische, bolle, roode wangen. En bovendien die beeldhouwer met den compas d'épaisseur in de eene, en het bovenarmsbeen in de andere hand, verricht daar inderdaad beeldhouwerswerk, volstrekt niet dat van een ontleedkundige, die zeker hoogst zelden op deze wijze maten van een os femoris zou hebben genomen.

En het kan ook geen copie zijn naar het oorspronkelijke der in de Illustrium Galliæ Belgicæ Scriptorum icones et elogia, in 1608 door Miraeus te Antwerpen uitgegeven gravure, want deze is klaarblijkelijk gemaakt naar de houtsnede van Jan van Calcar, uit den Epitome, van 1542.

Maar als de laatste, doch meest afdoende reden waarom het portret naar het leven moet geschilderd zijn, wensch ik er op te wijzen, dat het door Jan van Calcar geschilderd portret in de Louvre, dat men tot voor korten tijd voor dat van Vesalius heeft willen laten doorgaan, volstrekt zeker Vesalius niet voorstelt. Vooreerst niet, omdat het een man voorstelt met *niet krullend* haar, en een wapen met drie vergulde papaverbollen, (slaapbollen), terwijl het wapen van Vesalius (Van Wesel) als sprekend wapen zeer natuurlijk drie wesels vertoont, ter herinnering aan de bakermat van zijn geslacht, waaraan hij zijn naam ontleende, en zooals het op de folio titelprent van zijn Epitome voorkomt.

De argumenten toch die H. Hymans, in zijn bijschrift tot de fraaie ets van dit portret (zie L'Art 1883, II, p. 60), aanvoert voor de verandering van dit wapen, ten einde daardoor het portret van den Venetiaan Del Bueno, wellicht een apotheker, voor dat van Vesalius te doen doorgaan, zijn inderdaad te gezocht dan dat ik ter weder-legging daarvan veel woorden zou gebruiken.

Dat de beide xixe eeuwsche portretten van Vesalius, als ik ze zoo noemen mag, dat door Ch. Onghena (in Burggraeve's *Étude sur André Vésale*, Gand 1841) en dat van E. Hamman (waarnaar Mouilleron zijn uitnemende lithographie vervaardigde), hetwelk Vesalius voorstelt naast de sectie-tafel, hierbij niet ter sprake kunnen komen behoeft geen betoog.

Nu zal men mij misschien willen tegenwerpen, dat de baard op het portret in houtsnede een anderen vorm heeft dan op het olieverfportret, doch dan antwoord ik, dat ik mij den gang van zaken aldus voorstel.

Jan van Calcar heeft na 1536 de teekeningen gemaakt naar de ontleedkundige præparaten van den jeugdigen geleerde, en toen deze gereed waren en zouden worden uitgegeven, heeft hij ook een portret van den meester geteekend en in hout gesneden, om dit bij diens eerste werk te kunnen voegen. Voor dit doel was het uitnemend geschikt. Maar het laat zich gemakkelijk begrijpen, dat de jonge hoogleeraar zelf, of zijn vereerders, bij het toenemen van zijn roem een ander, ik zou haast zeggen een deftiger portret, een in meer klassieken vorm wenschten, zonder dien in de spieren geprepareerden vrouwenarm er naast.

Aan wien zou dit nu eerder opgedragen zijn, dan aan den beroemden leerling van Titiaan, die in zoo hooge mate de tevredenheid des hoogleeraars had verworven, bij het teekenen en het snijden der prenten voor diens werken?

Wanneer dit is geschied kan niet nauwkeurig worden uitgemaakt, doch het moet in elk geval vóór 1546, het sterfjaar van Van Calcar geweest zijn. Nu tusschen 1542 en 1546 had Vesalius' baard tijd genoeg gehad om te groeien tot de lengte die het portret ons vertoont, en de uitdrukking van het gelaat, ofschoon geheel overeenkomende met die op de houtsnede (zie maar eens naar de beide uitstekende voorhoofdsknobbels, den eigenaardigen bijna vierkanten punt van den neus, den fijn besneden mond), wijst dunkt mij ook ongetwijfeld op een iets hoogeren leeftijd dan 28 jaren. Vesalius kan volgens deze berekening bij het maken van het portret hoogstens 32 jaar geweest zijn, en met dien leeftijd zal wel niemand het portret in strijd achten.

Maar er is nog iets anders. Hoe kan, wanneer het portret *niet* naar

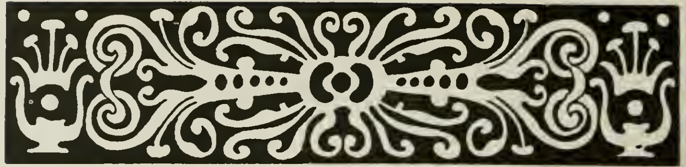
het leven gemaakt zou zijn, de schilder kennis gedragen hebben van het feit, dat Vesalius een *rooden* baard had. Er is geen spoor van mededeeling daaromtrent te vinden in eenig gedrukt document omtrent hem; noch in de oudere, noch in de jongere, zelfs niet in het jongste, zeer lezenswaardig boekje van Alphonse Wauters, *Quelques mots sur André Vésale*, Bruxelles 1897, waarin de kleinste bijzonderheden aangaande zijn persoon staan opgeteekend. Ook daaruit volgt dus met groote waarschijnlijkheid, dat wij hier met een naar het leven vervaardigd portret te doen hebben.

Het bovenstaande samenvattend kom ik tot de uitspraak, dat het hierbij gereproduceerde olieverfportret van Vesalius, dat tot nog toe in de kunstwereld onbekend was, het oudste en het eenig authentieke is dat wij bezitten. Dat het een zeer groote aanwinst is voor de kunst en voor de geschiedenis beide; terwijl zijn plaatsing in een openbaar Museum het thans gelukkig toegankelijk maakt voor alle kunstbeoefenaren en kunstvrienden, die zich ongetwijfeld eenparig zullen verheugen, dat een sinds meer dan anderhalve eeuw verloren gewaande schat in onze dagen ongedeerd aan het licht is gekomen.

Amsterdam
28 Mei, 1905.

C. E. Daniëls.
Medic. Doctor.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

KUNST-
BERICHTEN
UIT BERLIJN

UIT BERLIJN



KGL. NATIONAL GALERIE ✻ TENTOONSTELLING DER WERKEN VAN AD. VON MENZEL

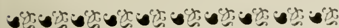
In een bijna drukkende volte vond men op de tweede en derde verdieping der *National Galerie,* die uitsluitend voor Menzel ingericht waren, de geheele reuzenschepping van dezen bijna negentig-jarigen meester bijeen. Deze met de grootste zorg samengestelde en biezonder gelukkig geëxposeerde verzameling van Menzel's geheele *Œuvre*, omvat bijna 6000 nummers, waaronder, één uitgezonderd, al zijn olieverven, bijna al zijn waterverfteekeningen en gouaches, en verweg het grootste aantal zijner teekeningen en studies. De plaats ontbreekt ons hier om bij onderdeelen stil te blijven staan. Alleen mogen we dit zeggen dat de National-Galerie de zich gestelde taak schitterend vervuld heeft. Zij wilde ons een algemeenen blik gunnen op het werk van Menzel's geheele leven — op zijn nooit falend onderscheidingsvermogen — zijn nooit dwalenden blik, van zijn rijkdom in de wijze van zich uit te drukken en niet 't minst van zijn verbazende werk- en productiekracht.

Inderdaad komt 't ons bij een wandeling door de zalen bijna ongeloofelijk voor dat één mensch dit alles gemaakt heeft; zijn genie ging met een onvergelijkelijke vlijt gepaard en 't grootsche in zijn kunstopvatting gaat samen met een opmerkingsgave voor kleine, oogenschijnlijk ondergeschikte, nietige dingen, waarin hij zich een geestverwant der beste Hollanders toont, evenzeer als hij eenigszins aan Meissonier verwant was, die Menzel's werk altijd op ongewoon hoogen prijs heeft geschat. Menzel's kunst, en de wereld, waarin hij leefde, zijn niet alleen door en door Duitsch, maar wat het verrassendst bij hem is, hij is een door en door *Pruissisch* kunstenaar. De strenge geest van den beambten en soldaten-staat, moge biezonder goed zijn om geschikte, *tüchtige* menschen op te kweeken, ze is geen bodem voor de ontwikkeling van een kunst — van een individualiteit. En toch heeft zij hier een artist weten te bevruchten, die zonder dit Pruissen nooit en nimmer meer, zich zelf gevonden had. De oplossing van dit raadsel vinden wij in Frederik den Grooten, in de geheele geniale persoonlijkheid van den man, die op de geheele achttiende eeuw zijn stempel gedrukt heeft en die Menzel's kunst aan ons heeft geopenbaard. Van hem leerde Menzel de minutieuse behandeling van 't kleinste, en onaanzienlijkste onderdeel, zonder toch ooit 't groote geheel uit 't oog te verliezen. Ieder stukje van een uniform — een laars, een stuk paardentuig is met liefde bestudeerd en vastgehouden.

Tooneelen uit het leven van den Ouden Frits, vormen 't glanspunt in Menzel's œuvre en zijn penseel heeft ons nader gebracht tot den Pruissenkoning, dan eenig geschiedschrijver ooit heeft vermocht. En nu kunnen we den ouden grooten koning niet anders meer dan met Menzel's oogen zien!

Niemand zal deze tentoonstelling verlaten, zonder 't gevoel te hebben dat hij hier gestaan heeft tegenover een elementaire kracht — de geheel afgeronde persoonlijkheid van een kunstenaar, die zijn

taak op geheel zelfstandige wijze opvatte en met ongewone energie heeft vervuld.
W.



UIT DEN HAAG



HAAGSCHE KUNSTKRING — TENTOONSTELLING VAN WERKEN DOOR PUVIS DE CHAVANNES — Van dezen Franschen meester wordt verteld dat hij zijn doeken niet schilderde in verband met een bepaald architectonisch geheel, of op de plaats van bestemming zelve, zoodat aan de aloude eischen : het aanbrengen der schilderingen in verband met den geest van een gebouw, met vormeneenheid, kleur-totaliteit, lichtval enz. niet voldaan werd. Volstrekt zuivere « dienende kunst » is zijn werk dan ook niet — decoratief van aard is 't wel, maar tevens, zooals blijkt, gangbaar in den handel, als absolute kunst.

De romantisch dramatische compositie « Pieta » stamt, naar ik vermoed, nog uit P. d. Ch's leertijd bij Delacroix. In alle geval is in dit werk veel dat herinnert aan het palet en den geest van dien meester. Doch eigenaardig is 't op te merken dat er in de kleuren-combinatie, in de tooi en typeering de handelende figuren iets is dat doet denken aan enkele brokstukken uit « Le Cidre ». « La Pêche » dunkt me te zijn uit een overgangstijdperk. Hier is invloed der Vlaamsche meesters, iets van hun weelde, hun overdaad. Er moest op het bedrijf van den visscher, die op het tweede plan wat klein verschijnt, de aandacht vallen ; vandaar misschien die frappante lichtval, die de atmosferische verdieping in dit zinnebeeldige werk opvallender nog maakt, maar er het decoratief karakter eenigszins aan ontneemt. In de vrouwen-figuur op den voorgrond is een zoeken naar monumentale stijl, de kleur is al decoratief bedoeld. Alleen een decoratief schilder mengt zoo een rood voor bloemen.

Langs de aangegeven lijn van ontwikkeling moest, van uit de romantische gevoelswereld de schilder komen tot de natuur. In « Le Cidre » en « la Rivière » vinden we de vereeniging van natuur en verbeelding. In « Le Cidre » is nog een romaansche zwoelheid in het coloriet, verklaarbaar wellicht ook uit de stemming der natuur. In « Le Cidre » bemerken we in de voorstelling van een moeder met haar kind het klassiek religieuze ideal. Het is een schilderijtje op zichzelf, vol van sentiment, bekoorlijk en treffend — en het is monumentaal. In de figuren op de brug van « La Rivière » (dat van een grooter natuurfrischheid nog is dan « Le Cidre »), gezien als silhouetten tegen het licht van den hemel, voelen we het verheven monumentale dat standbeelden kunnen hebben. De moeder met het kind daarentegen is monumentaal én zinnebeeldig. In beide werken is opmerkelijk een streven — en niet alleen in de hoekvulling — naar symetrische indeeling. Monumentaal is de eenzaam zittende vrouwenfiguur (« Magdalena ») tegen den woestijn-achtergrond. De bouw van deze figuur is sculpturaal, ze wekt de herinnering aan het ontzaggelijk verhevene en de starheid der Egyptische sculptuur.

In « L'hiver » is niet die eenheid van natuur en verbeelding en zinnebeeldigheid zooals die is in « La Rivière » en « Le Cidre ». Als in « Le Cidre » is er geen samenhang in de handeling, die in een drietal tafereelen, zich afspelende op drie plans, verdeeld schijnt. Maar ook verwonderen we ons een weinig over de aanwezigheid dier menschen in de stille plechtstatigheid dier wintersche natuur die er de achtergrond van moet verbeelden, die de hoofdzaak van is en die het geheel der handeling toch weer niet genoeg doordringt om het werk tot een zuivere eenheid te maken. In de beweging der figuren is niet immer de rythmische gedragenheid of de rust die een kenmerk is van het monumentale ; in de figuren zelf zelden die macht van karakteristiek, van typeering die tot monumentale grootheid kan voeren.

We kunnen deze kunst van Puvis de Chavannes het begin noemen van een zich, naar 't schijnt langzamerhand steeds meer baanbreken streven. De Fransche meester heeft, bij een streven naar soms werkelijk verheven eenvoud,

KUNST-
BERICHTEN
UIT DEN HAAG

vaker op het monumentaal groote gewezen, dan het gegeven. Maar ons bedenkende dat men hem wat al te veel stelt tegenover zijn ideaal en het mogelijk volmaakte in deze kunstsoort, ons bezinnende dat we hem vaak te weinig zien in het licht van zijn eigen tijd, willen we erkennen dat zijn roem wellicht wezenlijker en grooter is dat uit dit korte overzicht mocht blijken en dat er ook op het gebied der dienende kunst wel dingen, ook door hem, gemaakt zijn, die mooi waren zonder daarom juist te zijn wat men in engeren zin onder « monumentaal » verstaat.

H. D. B.



KUNSTVEILINGEN

KUNST-
VEILINGEN



VEILING DER FIRMA ROOS IN DE BRAKKE GROND TE AMSTERDAM ✲ MEI ➳ Moderne schilderijen en teekeningen. Onder de gewone veelvuldigheid lieten zich enkele belangrijke stukken opmerken. Een eigenaardige aantrekkelijkheid van deze veilingen is, dat ze meestal gelegenheid bieden tot ontmoeting van een schilderijsoort, die de tegenwoordige opvattingen weinig familjaar meer is. 't Geeft wel eens aanleiding tot verrassende opmerkingen. Hier was weinig aanwezig van de vorige generatie — een paar Schelfhoutjes, een schilderijtje van Mesker e. a. — maar daar traden verschillende werken van buitenlanders uit de lijn. Van Calame was er een bijzonder specimen, te verkiezen, geloof ik wel, boven al wat er van hem in het Rijks- en het Stedelijk Museum is. Als glanspunten der veiling teekende ik aan nummers onder de namen van Mauve, Bosboom en Neuhuys. Van den eerste een weistudietje, Nr 252, dood simpel van geval en even eenvoudig van factuur; maar zoo zuiver-blank in zijn blonde kleurgamma en van zulk eene gaafheid door een ten uiterste volgehouden delicate uitvoering, dat ik het wel door een openbare verzameling verworven had gewenscht. Behalve dit kostelijk stukje was er weer een van zijn bekende koeienstudie's en voorts nog eenige aquarellen. Van Neuhuys een intérieur met een boerenvrouw, die zit nabij het vuur, aardappelen schillend. Deze schilder was hier in zijn kracht : met groote vastheid doorwerkt, was het tot een volheid van kleur opgevoerd, die ons altijd dan weer van zijn superioriteit boven Kever getuigen komt. Jacob Maris vond men er met een voor hem eigenaardig werk : een schets van een samenscholing van figuren in een straat en Weissenbruch met een klein maar mooi aquarelletje, onder nog andere. Van Bosboom, zooals ik reeds zei, werken waaronder een of twee mooie exemplaren en van de Bock een landschap, dat hem op zijn voordeeligst deed uitkomen. Van een tegenwoordig vrij wel onbekenden schilder was er een schilderijtje uit zijn vroegeren tijd dat in hem een zeer gelukkig aangelegd talent kon doen vermoeden ; ik bedoel La Rivière. Voorts vond men er werken van Gabriel, Poggenbeek, Mesdag, Kamerlingh Onnes, Ter Meulen, Roelofs, de Zwart (deze zeer goed) en nog meerdere met bekend klinkende namen. Van Voerman eenige zijner bekende aquarellen.



VEILING VAN PRENTEN EN TEEKENINGEN DOOR DE FIRMA FREDERIK MULLER & Cie ➳ Deze was zeer belangwekkend. Onder den hamer kwamen de collecties : van den Berch van Heemstede, dr. W. U. S. Boeles en R. Della Faille de Waerloos. Het totaal bevatte : Engelsche en Fransche zwartekunst en gekleurde prenten, etsen van Rembrandt, Hollandsche prenten, Duitsche prenten, historische en topografische prenten, teekeningen van Hollanders uit de XVIIe eeuw, een collectie Duitsche en Engelsche portretten en dan als een evenement in de veilingwereld vooral noemenswaard de Iconographie van Antoon van Dyck. De veiling ondervond buitengewoon veel belangstelling. De zwarte- kunst- prent en kleurendruk, Engelsche en Fransche, deze merkwaardige en karakteristieke vorm in kunstverschijning geven het cachet eraan. 't Is ook maar zelden dat deze waar hier aan de markt komt en

Photogr. Gesellschaft, Berlijn

P. BRUEGEL DE OUDE: KINDERSPELEN
(Kunsthistorisch Hofmuseum, Weenen).





P. BRUEGEL : Dansende Boeren.
(Kunsthistorisches Hofmuseum, Weenen).

men weet hoe gulzig de handen van den liefhebber grijpen naar een Engelsche prent, zoo die onverhoeds onder zijn oog valt. Er werden dan ook flinke prijzen besteed; het hoogste cijfer werd bereikt toen de prent « Almeria », door Smith, onder den hamer kwam : *f* 960; een andere prent van den zelfden kunstenaar gold *f* 930. Prenten van Morland golden van *f* 260 tot *f* 1000; van W. Ward gingen de prijzen tot *f* 860; van Janinet het mooie portret van Bonaparte : *f* 500; Descourtin : Paul et Virginie *f* 500; Bonnet *f* 590; Débucourt *f* 850. Deze cijfers kunnen ongeveer een inzicht geven van de waarden, die de Engelsche en Fransche prenten op de kunstmarkt vertegenwoordigen. Bij de veiling der etsen van Rembrandt was het groote oogenblik toen de zoogen. Honderd-guldensprent, een exemplaar op Japansch papier, ter tafel kwam. Het werd toegewezen aan een kooper uit Duitschland voor *f* 4700. Een ander exemplaar op Hollandsch papier gold *f* 2200. Voor de overige prenten van Rembrandt werden ook goede prijzen besteed; o. a. voor « de drie Kruisen » *f* 580, voor de « Kruisafneming » *f* 320, voor een landschap met schuur *f* 2700. De Iconographie van Antoon van Dyck ging voor *f* 3500. De heele veiling bracht omstreeks *f* 100.000 op.

S.

KUNST-BERICHTEN
KUNST-VEILINGEN



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

PEETER BRUEGEL DER AELTERE IM KUNSTHIST. HOFMUSEUM ZU WIEN ✻ BERLIN, PHOTOGRAPHISCHE GESELLSCHAFT



De *Photographische Gesellschaft*, waaraan wij reeds de heerlijke afbeelding van het Gentsche Altaarstuk der Gebroeders van Eyck te danken hebben (1) heeft hare verzameling onlangs weer met eene kostbare uitgave verrijkt. Elf der prachtige Brueghels, die een der kostbaarste bezittingen van het Museum te Weenen uitmaken, heeft zij afgebeeld en in een portefeuille vereenigd. Men kent de onberispelijke wijze waarop deze kunstinrichting hare afbeeldingen uitvoert : in heliogravure of koperdruk, op zwaar, geelachtig papier. Letterlijk niets gaat er in deze platen van het origineel verloren, en

(1) Zie *Onze Kunst*, 1904, I, blz. 163.



P. BRUEGEL : Herfstlandschap.
(Kunsthistorisches Hofmuseum, Weenen).

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

zoo de machtige bekoring van de levende kleur ook moet ontbreken, wordt dit gemis vergoed door de zeer juiste verhouding der toonwaarden die in deze afbeeldingen uitstekend behouden wordt.

Het is een waar genot om deze reeks Brueghels te beschouwen. Wie de origineelen te Weenen mocht bewonderen, vindt hier zijn herinneringen weer tot in de minste bijzonderheden verlevendigd en vindt de uren van stille aanschouwing weer, die ten aanzien van deze schilderijen zoo vlug voorbijvloden. Wie deze Brueghels nog niet kent, kan zich uit zoo voortreffelijke afbeeldingen inderdaad een goede voorstelling maken van hunne oorspronkelijke pracht.

Wij zijn in de gelegenheid om hier een drietal van deze platen, sterk verkleind, af te beelden : de kostelijke *Kinderspelen*, het prachtige *Herfstlandschap* en de monumentale *Boerenkermis*. De portefeuille bevat verder nog de *Moord der Onnoozele kinderen*, twee *Landschappen*, de *Kruisdraging*, de *Bekeering van Saulus*, de *Torenbouw te Babylon*, de *Strijd tusschen Vasten en Vastenavond* en de *Boerenbruiloft*. De drie andere, minder belangrijke Bruegels die het Museum te Weenen nog bezit, werden terzijde gelaten. Een kort bijschrift van Max J. Friedländer wordt bij de portefeuille gevoegd.

Wij hopen eerlang gelegenheid te vinden om nog een paar zeer belangrijke uitgaven over denzelfden meester te bespreken, en wel in de eerste plaats het prachtwerk van R. van Bastelaer en Georges H. de Loo waarvan reeds een paar afleveringen verschenen zijn. Voor het oogenblik moeten wij ons vergenoegen met de bespreking van de uitgave der *Photographische Gesellschaft*, die wij van harte aanbevelen.

B.





HET MUSEUM WILLET-HOLTHUYSEN

HET GOUD- en ZILVERSMIDSWERK



ONDER Goud- en Zilversmidswerk verstaat men alle kunstlijke bearbeiding van metalen, hetzij men er voorwerpen uit vervaardigt of hen enkel ter versiering van voorwerpen uit andere stof, of als onderlaag voor zekere versieringsprocédé's (émail, niéllé) bezigt.

Waarom men eigenlijk het goud en zilver zoo zeer boven andere metalen achtte en het begeerde te verwerken is niet heelemaal duidelijk. Hun glans, zeldzaamheid, kneedbaarheid, duurzaamheid, onbederfelijkheid verklaren maar ten deele dien voorkeur, daar sommige andere metalen die eigenschappen evenzeer bezitten en nog meerdere bovendien, die hen voor practisch gebruik minstens even geschikt maken.

En toch is het altijd zoo geweest.

De hooge waardeering en de kennis der verwerking van edele metalen bestaan al schier zoolang het menschelijk geslacht van zichzelf heugenis heeft.

Waren niet reeds de volken van het oude Azië en de Egyptenaren zeer bekwaam in het bewerken van goud en zilver en zeer kwistig met hun aanwending, en weten niet zelfs de meest oppervlakkige kenners der klassieke oudheid van de voortreffelijkheid der Goud- en Zilversmidskunst bij de Grieken en Romeinen? Wie, die ooit maar een deel gymnasiale opvoeding mocht erlangen, heeft niet gehoord van die godenbeelden uit goud en elpenbeen, die de Grieksche beeldhouwers, — Phidias in het bizonder — maakten en kent niet, tenminste uit zoo menigen Duitschen historischen roman, de overstelpende weelde in gouden tafelgerij en lijfsieraden van den Keizertijd!

Dat echter de uitspattende, roekelooze luxe van het latere Byzantium die der Romeinen nog te boven ging, daarvan weten al veel minderen, al heeft de Delftsche studentenmaskerade van het jaar 1904 die wetenschap ongetwijfeld zeer verbreid, en de verdere lotgevallen der

goud- en zilversmidskunst in latere tijdperken der historie vallen heel niet meer in het gezichtsveld der hedendaagsche gewone opvoeding.

Toch zijn die lotgevallen merkwaardig genoeg.

Naast de Arabieren, is het oude Byzantium eeuwenlang de bewaarder der kunst en weder-opvoeder van het Westen geweest, toen daar, na den val van het eigenlijk Romeinsche rijk, de techniek van bijna alle handwerk verloren was.

Wel hadden de Germanen een soort van eigen goudsmidstechniek, doch veel sporen heeft deze niet nagelaten, en toen later de zoogenaamde Romaansche kunst in de xii^e eeuw tot den hoogsten bloei kwam, was de goud- en zilversmidskunst — en toen in gansch West-Europa — onder duidelijk nawijsbare Byzantijnsche leiding en invloed. Het Gothische tijdperk eindelijk gaf ook op dit gebied het beste in machtige techniek en schoon religieus gevoelen, dat de wereld ooit gekend heeft.

Wel wijzigde de Renaissance — in het einde der xv^e eeuw opkomend — de meeste harer vormen en gedachten, maar den innigen eenvoud van denken en gevoelen, de macht van technisch kunnen dier Romaansche en Gothische tijden kon zij niet overtreffen, en sedert, van de xviii^e eeuw af, is het handwerk al achteruitgegaan, tot in deze nieuwere tijden van fabriekmatige handelsproductie nauw iets anders dan het smakelooze en onbeholpene aan de markt komt en de kunst gansch verloren schijnt.

Van deze geheele ontwikkelingsgang openbaart evenwel de collectie-Willet nauwelijks een enkel stadium, en het is dan ook wel zeker dat men hier noch technisch, noch æsthetisch eigenlijk van een *verzameling* spreken kan.

Technisch niet, omdat zij geen overzicht geeft van den aanvang, voortschrijding en volmaking der techniek op elk gebied der goud- en zilversmidskunst, of zelfs maar op één enkel gebied.

Æsthetisch niet, wijl het niet een collectie is van de *schoonste* voorwerpen uit eenigen tijd of van eenige soort der Goud- en Zilverbewerking of van verschillende tijden of soorten.

Evenwel, al kan men zulk een aantal heterogene voorwerpen ook moeilijk een collectie in essentieelen zin noemen, het spreekt wel van zelf, dat zij ieder voor zich hun beteekenis behouden en het beschouwen en bespreken waard zijn, zoover ze zelf waarde hebben.

Vele hunner dagteekenen uit de xvii^e en xviii^e eeuw en alle te zamen geven zij nog het meest een beeld van de goudsmidskunst, gelijk die toen hier en in Duitschland werd beoefend. Zijn er ook geen producten van de allereerste meesters onder, het gemiddeld handwerk is ruim vertegenwoordigd in gegoten-, drijf- en graveerwerk.



Fig. 1. — Kroes en drinkkan.

Aan sommige voorwerpen kan men ook den volksaard, zooals die zich in opvatting en bewerking openbaarde, voortreffelijk demonstreeren en er opmerkingen van algemeene strekking aan vastknoopen.

Eenige kleinere werken uit de xvie eeuw gaan aan het gros der voorwerpen uit de beide latere eeuwen vooraf. Het zijn zoutvaatjes, een paar drinkkannen, een gegraveerd zilveren kroes, alles van Duitsch maaksel.

In Duitschland stond toen het handwerk, al ging in kunstrijke vaardigheid dat van de xiie eeuw het te boven, nog zéér hoog en waren vooral Augsburg en Neurenberg de centra van een industrie, die heinde en verre haar producten verspreidde.

Van dit handwerk is deze kleine kroes (fig. 1) maar een zeer bescheiden specimen. Zij is 9 cm. hoog en even zoo wijd, van glad

zilver met twee banden van verguld zilver boven en onder afgezet.

De bovenband, ruim 3 cm. breed, vertoont allerlei curieuse tafereelen van het XVIe-eeuwsch Duitsch landelijk leven in herfst en winter. Men ziet, rondom een boerderij met schuren, molen en broodoven, de zwijnen hoeden, een ploeg op het veld achtergelaten, twee vrouwen die vlas hekelen, ook een hoenderkot. Dan is er, den band vervolgend, een waterplas, waarboven wolken en den wind in de verbeelding van een gevleugelden paard-man met een boog. Vervolgens aan den anderen oever weer een boerenhof met een gans daar rondloopend en twee mannen, die graan dorschen. Ten slotte ziet men nog een hert met prachtig gewei, dat met gebogen kop, langzaam een watertje nadert in een heuvelachtigen streek.

Hiermee eindigen de tafereelen, die gescheiden zijn door een langwerpig vak in Renaissance-stijl, waarin het volgend tweeregelig versje te lezen staat, met het jaartal 1574 :

« Wintermonat flachsheckeln thut sich nahen
Darnach wierd man das Wielt fahen. »

De teekening dezer gegraveerde voorstellingen is wel niet meesterlijk, maar toch ook niet al te onbeholpen en sommige er van, als het loopend hert, de boompjes, de dorschende mannen, de huisjes, zijn werkelijk heel aardig. De onderband van verguld zilver, ruim 1 $^1/_2$ cm. breed, toont een sierlijk, niet te druk noch te mager ornament in Renaissance-stijl van slingerende bebloemde ranken met bladeren en vruchten, waartusschen een pauw, een duif, een valk, enz. in verschillende houdingen. Het karakteristieke van dit bekertje is nu voor een niet gering deel gelegen in het verschil van stijl dier twee banden : den realistischen boven- en den ornamentalen onderband. Het wordt hierdoor tot het product eener tusschenperiode, waaruit de naïeve directheid en het realisme der gothiek nog niet gansch verdween, terwijl toch reeds allerwegen mode en neiging tot de versieringsvormen van den nieuw-antieken stijl drongen.

Later, in de XVIIe en XVIIIe eeuwen, zou men zulke voorwerpen tevergeefs zoeken. Dan paart zich het pralend Renaissance-ornament onvermijdelijk aan voorstellingen uit de Grieksche mythologie of uit den bijbel en zal men hoogst zelden meer zulke realistische tafereelen vinden, die in hun minutieuze en kinderlijke natuurgetrouwheid aan de verluchtingen der middeneeuwsche handschriften doen denken.

Met de zilveren brandewijnskom, welks afbeelding in fig. 2 hier is bijgevoegd, zijn wij reeds in de eerste helft der XVIIe eeuw. Zij is 9 cm. hoog en 11 wijd. De wand der kom zelve (6 $^1/_2$ cm. hoog) is in zes lobben verdeeld, die elk een afzonderlijke gegraveerde voorstelling

bevatten : nl. vier symbolische vrouwenfiguren (*Geloof, Gerechtigheid, Wetenschap en Arbeid*) en twee wapens, waarvan de schilden respectievelijk een hangende druiventros met een griffioen en drie klavers vertoonen.

Al deze voorstellingen zijn besloten in medaillons naar Renaissance-stijl : de bekende drakenfiguren, krullen en guirlanden en gevleugelde kopjes, terwijl de opgedreven voet en afgesloten vakken afwisselend engelenkopjes en ranken te zien geeft. Twee handvatsels uit gegoten ornament staan horizontaal van den bovenrand af.



Fig. 2. — Brandewijnskom en gildeteeken.

Ook dit kommetje blijkt in vorm en graveersel niet meer dan het gewone handwerk, het dagelijksch gebruiksartikel, gelijk er in elk eenigszins welgesteld huishouden werden aangetroffen. En toch is het een zoo aardig en doelmatig voorwerp, als er onder onze moderne zilveren serviezen niet wordt gevonden. Dat komt van de goede verhoudingen en vormen, niet te rank en niet te zwaar, dat komt niet minder door het graveerwerk, dat met rustigen praal de gladde wanden breekt en het gedreven ornament, dat door zijn schittering, nu hier dan daar, levendigheid geeft aan den gebogen voet. Dit alles te zamen maakt het kommetje tot een degelijk en gemoedelijk Hollandsch drinkvat, waarvan de

handvatsels zich als 't ware aanbieden om door stevige knuisten opgenomen te worden. Gelijk ook ongetwijfeld menigmaal geschied is, als vóór of na den feestmaaltijd (en feestmaaltijden waren talrijk in de dagen der groote republiek!) deze kom met brandewijn-op-rozijnen, of brandewijn-puur rondging onder de verzamelde gasten, tot een aperitief of een « afzakkertje ». Waarbij dan de dames even lustig meededen als de heeren en ook het rooken geenszins plachten te versmaden.

Het is wel een bewijs van de ganschelijke verandering der zeden, dat zulk een veelvuldig en algemeen gebruikt drinkvat als de brandewijnskom thans geheel van de inventaris onzer huishoudelijke voorwerpen verdwenen is en zelfs zijn vorm in geen ander modern ding heeft nagelaten.

De brandewijn werd mettertijd door jenever en bitter vervangen, en de aardige, gemoedelijke kom tot een karakterlooze flesch of karafje.

En thans is de thee en de theepot weer bezig de jenever en de karaf te vervangen.

Een gansch ander drinkvat van statiger allure en plechtiger beteekenis is de beker in (fig. 3) afgebeeld. Het is een *Avondmaalbeker*, 15 cm. hoog en 11 cm. wijd, waarvan de versiering uit gegraveerde voorstellingen bestaat. Een even onder den bovenrand heenloopende band van bloemranken met vogels wordt op drie plaatsen onderbroken door wijdsch neerhangende medaillons met gevleugelde draken en guirlanden, alles natuurlijk in Renaissance-stijl.

Deze medaillons bevatten, gelijk ook gepast is, bijbelsche tafereelen : *de Doop*, *het Avondmaal*, *David en Goliath*. Tusschen de medaillons zijn, als aan koorden los opgehangen, drie kleine schilden, waarvan twee een familiewapen met de letters *J. H.* en *P. P.* benevens het jaartal 1627 bevatten.

Geheel van onderen, boven den eigenlijken voet, loopt nog een smal gespikkeld bandje, waarop in het rond, drie figuurtjes van krijgslieden in verschillende standen en actie.

Aldus is het voorkomen van dezen beker, die met zijn slankgebogen buitenlijn en geslaagde verhoudingen een aangenamen indruk van rustig-rijke doelmatigheid maakt, terwijl het graveerwerk in techniek gewis dat van de brandewijnskom en de XVIe eeuwsche kroes te boven gaat.

Er is hier zekere breede zwier, losheid en tevens raakheid van lijn, die bij de reeds behandelde voorwerpen gemist worden, en bovenal treffen die vrijstaande figuurtjes aan den benedenrand, in hun geheel bezien, door sierlijkheid en natuurlijke actie : een bewijs hoe hoog toen ter tijd het handwerk stond.



Fig. 3. — Avondmaalsbeker

HET MUSEUM WILLET-HOLTHUYSEN

Van dit laatste getuigt echter nog meer de verguldzilveren drinkkan, onder nr 17 gecatalogizeerd (fig. 1). Dit is in waarheid een voorbeeld van 17e eeuwsche kloekheid, 23 cm. hoog op een voetwijdte van 13 cm., terwijl de mond van boven 9 cm. bedraagt.

In afwijking van de tot nu toe behandelde voorwerpen, heeft deze kan geen gegraveerd doch een gedreven (1) ornament. Van binnen uit zijn in den kuipwand drie afzonderlijkstaande figuren tusschen loofwerken en guirlanden als 't ware uitgehold, die dus *en relief* op

(1) Gedreven ornament wordt verkregen door het metaal met hamerslagen uit de vrije hand tot verhoogde of verdiepte vormen op te *drijven*.

den buitenwand verschijnen. Deze met zekere hand geslagen, los opstaande figuren stellen voor twee mannen en een vrouw in de rijke kleeding van den gegoeden burgerstand uit de eerste helft der XVIIe eeuw, de mannen met mantel, degen, slappen vilthoed, de vrouw met huik, keurs en breeden plooikraag. Alle deze figuren zijn goed neergezet, maar vooral het vrouwtje treedt daar zoo los en vrij over de krullende versiering, met het dikke handje uit de bolplooiende mouw zoo natuurlijk langs haar zijde, dat men inderdaad eerbied krijgt voor het kunnen der gewone handwerkers uit dien tijd. Want zoo is het. Die deze figuren zoo vrij uit de hand hamerden, met het Renaissance-ornament, sober en toch gevuld er om toe, waren de gewone werkers van het gilde, de anonieme meesters, wier arbeid, daar zij zich van elkander maar weinig onderscheidden, ook niet als bijzonder is bewonderd en bekend gebleven.

Maar voor ons, in onzen zoo kunst-armen tijd, is het wèl bewonderenswaard, zoowel om de krachtige, goed geëvenredigde vormen — hoezeer is de hoogte van de kan aan haar wijdte aangepast en met welk een kloeken zwaai heft zich het slanke oor, op de juiste hoogte aangebracht, van de kuip af! — als om het rustig-breed geteekend ornament.... en wij mochten wenschen dat men het thans nog zoo kon.

Jammer is het voor dit deftig-degelijke Hollandsche stuk, dat het naturalistisch adelaartje op het deksel een vervalsching van veel later jaren schijnt te zijn. Zoo maakte men zulke vogels toen niet. Had men het gedaan, het ware veel mooier geworden. Maar in hoevele en zonderlinge handen is zulk een stuk, sedert het eeuwen lang als een pronksieraad onder de menschgeslachten rondging, al geweest!

Is deze drinkkan een voorbeeld van deftige, rustig-rijke fabricatie, het hierbij gereproduceerde verguldzilveren, 36 cm hooge bekertje (fig. 4) toont hoe men ook fijntjes en zwierig werken kon. De sierlijke buik rust op een balusterstam, die zelf weer op een verhoogd voetstuk steunt. Dit voetstuk is versierd met een gelijk ornament van peervormige zwellingen, als zich ook op de buik en het deksel bevindt, en afgezet, waar het in de baluster overgaat, door een kransje van bladen en krullen in zilver uitgesneden en onverguld. Een zelfde soort krans is ook onder de buik en aan het deksel, waar de knop begint, die eveneens door een pluimpje van deze makelij wordt bekroond.

De geheele versiering dier zwellingen met het bloemornament, tendeele op gespikkelden grond, de slanke verjonging en aanzwelling der deelen, de balustervormige verbinding van buik en voet, het is alles in de Renaissance zeer gewoon en men kan zeker menige beker zien, die juist evenzoo versierd is. Doch de verhouding der deelen is hier al buitengewoon gelukkig getroffen en het geheel doet zich voor als



Fig. 4. — Gebedenboekje in filigraan. Ananasbekertje, figuratieve specereidoos.

een volkomen geslaagd sier-produkt van een hoogstaande techniek, die overbekende vormen en versieringen met rustig gemak en haast spelenderwijs toepast.

Het spreekt van zelf dat zulk een bekertje niet tot practisch gebruik was bestemd. Het was een klein pronkvat, dat wellicht nooit andere functie had dan het dressoir van een rijken burger te versieren, samen met menig ander even elegant en even onbruikbaar voorwerp...

Hoe dit zij : de echte geest der Renaissance spreekt uit dit kleine voorwerp : haar pronkliefde, die gansch niet afkeerig was van wat enkel tot praal dienen kon, haar evenmatige zwier en perfectie, die ook wel naar het gladde en ziellooze neigt, haar voorliefde voor klassieke vormen, en eindelijk haar volkomen techniek. Bij al hun sierlijkheid is er iets weeks en zwaks in deze vormen, die, in verband met de practisch-onbruikbaarheid van het bekertje, wijst op zekere neiging van het kunsthandwerk om allengs meer zich over te geven

aan een ijdel spel van lijn en ornementatie, buiten direct verband met het wezen en doel van het versierde voorwerp zelf.

Het zilveren lepeltje, hier vervolgens den lezer (in fig. 5) ter beschouwing aangeboden, is in tegenstelling met het zoo even besproken bekertje, minder een kunstwerk, dan wel een gebruiksvoorwerp en hoewel een sierlijk en vrij zeldzaam dingie, toch vooral merkwaardig om zijn cultuurhistorische beteekenis. Want het brengt onze gedachten terug tot den tijd, toen er nog dapper met de vingers gegeten werd, er slechts een of meer tinnen lepels op tafel voorhanden waren, om wat zich volstrekt niet liet aanvatten en wat geheel vloeibaar was te kunnen genieten. Verder hadden de tien vingers, die echter eerst gewasschen werden, vrij spel en deden het werk samen met het mes, dat elk bij zich droeg. Vorken kwamen eerst tegen het eind der XVII[e] eeuw in gebruik en waren toen nog ver van algemeen.

Doch in de gegoede standen bezaten velen een eigen *zilveren* mes en lepel, die in een vaak fraai versierde schede pasten en in den zak gedragen konden worden, maar meest — van wege de Hollandsche zuinigheid — in een pronkkast te rusten lagen. Zulke lepels of messen waren gemeenlijk pillegiften, dat wil zeggen : *doopgeschenken* van peters en meeters en niet onwaarschijnlijk heeft ook het lepeltje in de Collectie-Willet dezen oorsprong, omdat het zulk een speciaal-toegewezen gereedschapje is.

De naam van den begiftigde staat op de bolle zijde van den schep, vlak bij den steel : HENDRIK RUITENBARCH. Daarboven zijn klein wapenschild met drie ruitjes. Op den steel is verder aan de bovenzijde gegraveerd : *Eia Dmus* en aan den onderkant de letters *W. G. E. E.* × *S. W. M. L. K.*

Vlak bij den schep kan de steel om een charniertje draaien, zoodat hij op den schep komt te liggen en daardoor maar de helft van de plaats inneemt. Om echter steel en schep strak te houden, dient een langwerpig-vierkant sleufje, dat, over het scharniertje geschoven, dit belet te werken. Op dit sleufje is van boven eenig renaissance-ornament aangebracht en van onder de letters E. J. A. — E. J. D. J. M. gegraveerd.

Zoo is dit lepeltje : een aardig, apart voorwerpje, zeer gemaklijk in de hand en weinig plaats beslaande in den zak. En dat het veel gebruikt is door handen, nu zeker lang vergaan, dat ziet men aan de eenigszins koperige vlekken op den schep, gevolg van dikwijls doopen in allerlei zure vloeistof.

Het is wonderlijk dit te bedenken en het aan te zien, dit kleine, sierlijke lijfgereedschapje van den langgeleden mensch, die *Hendrik Ruitenbarch* heette... Toen hij het gebruikte, hoe zeer scheen het hem



Fig. 5. — Zoutmans-gespen, eetlepeltje, kokosbeker.

eigen, hoe gering en nauwelijks beachtenswaard een deel van zijn persoonlijkheid. En toch bleef dit alleen van hem over, werd weer tot een aparte grootheid en zelfheid, een onverschillig, bij niemand behoorend voorwerp, gelijk al onze bezittingen — ook de meest intieme — als wij dood zullen zijn.

Thans wekt het bij niemand meer eenige persoonlijke herinnering aan den man, wiens eigendom het was en schijnt zelf wel ter rust gegaan in een museumkast, als een dood overblijfsel uit een heel ouden tijd, welks algemeen karakter het vertegenwoordigt voor den enkele, die zich aan zulke suggestie overgeven wil. Maar zoo het als gebruiksvoorwerp nu nutloos en dood is, een aardig stuk bewerkt zilver, specimen van hoogontwikkelde techniek uit vroeger dagen, is het gebleven en zal als zoodanig immer wel zijn waarde behouden.

Het gebedenboekje, waarvan fig. 4 een afbeelding geeft, vertoont ons een nog niet behandelde wijze van zilverbewerking en daarom, en niet wijl het in zijn soort zoozeer uitmunt, is het ter bespreking geko-

zen. De band is nl. van verguld zilver met *filigraan* versierd, d. w. z. op den ondergrond en binnen de omraming van het verguldzilver, is een rijke versiering aangebracht van ranken met bloem, blad en vrucht, en deze ranken bestaan uit *filigraan*.

Filigraan, gelijk de naam reeds aanduidt, is een *korrelige draad*, op fijn zijden koord gelijkend, die men verkrijgt door eerst in een speciaal werktuig het goud- of zilverdraad in die korrelige insnijdingen te verdeelen en vervolgens, saambindend of soldeerend, het tot allerlei figuren rond te buigen. Aldus is ook hier geschied en het resultaat geeft, — als immer bij filigraan, dat het licht pakt door de duizenden inkervingen van zijn draden, — een matwitte schittering rondom den geheelen band, die een indruk maken moet van fijne gedistingueerde pracht.

Overigens is van dit boekbandje niet heel veel bijzonders te zeggen. Het is 13 $^1/_2$ cm. lang en 8 $^1/_2$ cm. breed en wordt gesloten met twee klampjes, waarop een gegoten ornament. Twee ovale plaatjes zijn op het midden van den voor- en achterband aangebracht. Dat op de voorzijde vertoont een monogram, waarin *W* de meest onderkenbare letter is, gedekt door een gravenkroon. Het plaatje aan den achterkant geeft een wat versleten geëmailleerde voorstelling in kleuren van een vogel te midden van bloemen en blaren.

Het boekje zelf, dat door dit bandje beschut wordt, is een Duitsch gebedenboekje in 1648 te Lüneburg gedrukt en getiteld : *Justi Gesenii Praxis Devotionis oder Übung Christlicher Andacht* met een kopergravuretje als frontespice. Het schijnt als drukwerk niet zeer belangrijk en zou wellicht nooit zoolang bewaard zijn gebleven, als het aardig sierlijke bandje het niet op prijs had doen stellen.

Als laatste voorbeeld van het goud- en zilverwerk uit deze periode vestigen wij dan nog de aandacht op dien curieuzen, parmantigen vogel, die eigenlijk een specereidoosje is. (Fig. 4.)

Zulke doosjes, in allerlei vormen, had men toen vele. Specereien : kruidnagelen, kaneel, peper, enz. waren.... « peperduur » en hadden als zoodanig recht op kostelijke en zelfs monumentale bewaring. Vandaar deze grillige, kunstig geformeerde doosjes, die hun kostbaren inhoud waardig vertegenwoordigden en een sieraad konden zijn op den disch.

Dit doosje stelt een dikke kip voor of zelfs een gemest haantje, — 15 $^1/_2$ cm. hoog, — dat stevig op zijn pooten staat. Het ornament — als men ten minste die bedekking van bijna gestyleerde veeren een *ornament* kan noemen — is er met vaardige en niet al te teedere hand op gedreven. Toch is het geheel niet grof geworden, maar integendeel gehouden in het karakter voor zulk een gebruiksvoorwerp, dat immers



Fig. 6. — Bonbon-korfje.

niet in de eerste plaats bedoelt op een reëel dier te gelijken. De ring om den hals markeert de opening en de kop dient als deksel. Of zulk een doos-dier op den duur voor het gebruik wel practisch bleek en men er niet allengs toe kwam het aardige beest maar leeg te laten pronken, blijkt nergens, maar ligt wel eenigszins in de rede. Hoe menig van die oude gebruiksvoorwerpen is later niet tot uitsluitend pronksieraad geworden in de porseleinkasten en op de dressoirs, terwijl men zich voor het dagelijksch gebruik met heel wat grovers en simpelers behielp.

En hiermede kunnen wij de xvii^e eeuw afgedaan rekenen, nu er van de beste nummers uit dezen tijd, die de verzameling rijk is, eenige typische genoemd zijn.

Met de eenigszins vluchtige beschouwing van een paar karakteristiek of fraai bewerkte stalen der xviii^e eeuwsche goud- en zilversmidskunst willen wij dan dit opstel, dat niet te groot worden moet, besluiten.

Karakteristiek is allereerst die gedreven zilveren plaat (fig. 2) afkomstig van een metselaarsgilde en gedateerd 1741. Zij is 14 cm. lang, 11 breed, en vertoont te midden van een rococo-krul-rand, onder een ledig wapenschild, het figuurtje van een metselaar, die een troffel in de opgeheven hand houdt. Een pikhouweel, een spade liggen achteloos in het rond gespreid en ook zoo een zware stamper voor twee handen als onze straatmakers gebruiken om de versch samengevoegde steenen vast aan te drukken. Men mag uit de verscheidenheid dier instrumenten wellicht afleiden dat het vak van metselaar toen veelzijdiger en afwisselender werkzaamheden meebracht dan thans....

Maar dit daargelaten, moet men erkennen dat het drijfwerk op dit schild, al is het als geheel wat mager en leeg, flink en lang niet gebrekkig is uitgevoerd en er bij de hedendaagsche vakvereenigingen zeker weinig insignes gevonden worden, die er mee te vergelijken zouden zijn. Het schild hangt aan drie fijne kettinkjes en diende bij verschillende officieele gelegenheden, b. v. ter versiering van de baar als het gild als zoodanig deelnam aan de begrafenis van een gildebroeder.

Zoo weinig mooi als het dan is, bewaart toch dit stuk bewerkt zilver in zijn voorstelling en bedoeling, nog iets van de oude gemoedelijke waardigheid van het gilde en van het vak. Het was nog niet de slavige, verachte, vreugdelooze en nooit meer om zich zelf bedreven bezigheid, die het thans geworden is, die *alle* handwerk — en hoeveel hoofwerk daarnevens ! — geworden is, sedert winst en geld ons aller *eenig* einddoel zijn.

Waarlijk, zulk een stuk zilver, in zijn zelfbehagelijke deftigheid, geeft te denken als men er maar goed naar kijken wil. Het moge niet zoo héél fraai zijn, het is in elk geval bijzonder leerrijk.... En leerrijk is ook het paar schoengespen onder n[r] 30 van den catalogus voorkomend (fig. 5). Maar zij zijn nóg minder fraai en zij leeren ook gansch wat anders, moet men erkennen.

Op de een is, in *a-jour*bewerking, te lezen :

Zoutman, die de Britte' sloeg

terwijl de andere op dezen regel den weerslag geeft :

D'rovers na haar roofnest joeg.

Het betreft den zeer twijfelachtigen zeeslag van Doggersbank in 1774 gelijk men ziet, dien beide admiraals aan hun principalen als gewonnen signaleerden, en deze twee schoensgespen, vertegenwoordigen niets minder dan den brandenden geestdrift, die dat apoerief zeegevecht bij ons, aan overwinnen eenigszins ontwend, volk verwekte, een geestdrift, waarvan wij op school al leerden, dat het zich in Zoutmans Bier, Zoutmans Koek, Zoutmans Bekers en tallooze zoutelooze aardigheden openbaarde. Ook op de schoenen had dus dit vaderlandslievend enthousiasme post gevat en stelde den gelukkigen bezitter in staat in zijn vrije oogenblikken zich aan de heugenis van het heldenfeit te laven, telkens als hij naar zijn voeten keek. De verandering in gezindheid, in nationaal zelfvertrouwen bij het volk der Zeven Provinciën, dat na dit eene onbeduidende gevecht schoengespen ter heuglijke herdenking begeerde te dragen, waar een eeuw vroeger groote zeeslagen enkel door dankgebeden en veel bier waren gevierd, wordt in deze Zoutmansgespen treffend gedemonstreerd. En ook het vrijwillig zelfverblind chauvinisme, dat wel duister vreesde, maar niet wilde bekennen, dat de republiek op haar laatste beenen



Fig. 7. — Gebakkorf.

liep en zich, bij gebrek aan beter, wat graag verblijdde met een « doode musch ».

Na deze wel meerendeels historische merkwaardigheden nu nog een paar van meer aesthetisch belang. Allereerst dit kleine korfje (fig. 6), stammend uit ongeveer het midden der XVIIIe eeuw. In zijn week-sierlijke rococovormen — (zonder ooren 11 cm. lang, 9 breed, 6 hoog), is het bestemd geweest voor allerlei suikergoed en bonbons op een dinertafel. En aardig moeten al die teere witte, rose en geele kleurtjes hebben afgestoken tegen het blinkend zilveren blad-ornament a-jour uitgestoken en gegraveerd. Het korfje is keurig-afgewerkt in zijn elegante rondingen, die eindigen in eenig drijfwerk aan de ooren en de pootjes, als men zoo die vier schelpachtige steunsels noemen mag. Als handwerk schijnt het gewis niet minder dan de producten uit vroeger tijd, die wij behandelden, doch hoezeer zijn de vormen en afmetingen sedert veranderd! Het deftig-rustige en impo-



Fig. 8. — Suikerschaal.

sante is hier tot bekorende maar zwakke sierlijkheid geworden en de rust der lijnen tot onrust en grilligheid. Zoo wilde het de mode dier dagen en men kan niet zeggen, dat dit korfje iets specifieks Hollandsch heeft, al schijnt het toch wel in Holland gemaakt.

Met die grootere korf voor gebak (fig. 7), staat het echter anders. Zij is 30 cm. wijd en 11 cm. hoog en zoowel in den ovalen vorm, die zich zoo cylinderachtig, zoo weinig verwijd naar boven opent, als in de a-jourbewerking van het ornament, dat aardig-stijf dooreengevlochten linten nabootst, wil men iets van dat Hollandsch-ingetogene en sobere herkennen, dat ook speciaal het vaderlandsch porcelein dier tijden onderscheidt. Met het eenvoudig bewerkt hengsel er boven, doet deze gebakskorf heel plezierig aan, als een verdienstlijk stuk werk uit een nog goeden tijd. En datzelfde kan men ook zeggen van de suikerschaal, op fig. 8 afgebeeld. De schaal zelf is van blauw glas, de omraming van zilver. Ook van deze is de versiering sober en rustig-regelmatig, maar het was thans de algemeene internationale stijl die dit meebracht. Sedert dat kleine korfje gemaakt werd, had men bij Pompeï de eerste ontdekkingen gedaan en was een op het antieke geïnspireerde stijl opgekomen, die vooral in meubelen en huisraad, onder den naam van Louis XV, allengs de frivole onrust en weeke vormen van het rococo verdrong. Steeds soberder en strenger werden haar lijnen onder Louis XVI, steeds eenvoudiger, schoon immer nog smaakvol en sierlijk, haar decor, tot onder het keizerrijk deze stijl in plompe, brutaal-weelderige en

aanmatigend-zware vormen verliep, die echter het algemeen karakter van het Napoleontisch tijdvak voortreffelijk symboliseeren.

Uit dien Empire-tijd en in den Empire-stijl is echter geen goudsmidswerk in de verzameling-Willet aanwezig. Het laatste opmerkenswaardig produkt stamt uit de tweede helft der xviiie eeuw en is in de kalme vormen van den Louis XVI-stijl. Een paar zoutvaatjes, een mosterdpot en de reeds genoemde suikerschaal zijn zóo, alle van a-jourbewerkt en gedreven zilver, met kommen van blauw glas. Maar de suikerschaal is van deze familie het aardigste lid. Zij vertoont de bekende klauwpootjes, die bollen omklemmen en de niet minder bekende bladslingers in stijve bochten tusschen de pooten, in het midden opgehangen aan den bovenrand, die een kruisfiguurtje en een koordje als ornament bevat. Het blauw glas en het zilver doen aardig te zamen en het geheel heeft inderdaad nog zekere allure en bedaarden zwier, die later geheel verloren gaat.

En hiermee is van het meest karakteristieke der Verzameling-Willet een en ander genoemd. Meer is niet wenschelijk, om de grenzen aan dit artikel gesteld niet te overschrijden en ook niet noodig om te doen inzien hoe menig voorwerp, merkwaardig en waardevol op zich zelf, ook *deze* kleine collectie bevat, die overigens *als zoodanig* geen aanspraak op bijzondere waardeering maken kan.

Frans Coenen.





DE GESCHILDERDE GLASRAMEN IN O. L. V. KERK TE ANTWERPEN

DE GESCHILDERDE GLASRAMEN IN DE O. L. V. KERK TE ANTWERPEN



RUIM tien eeuwen is het geleden, dat een kroniekschrijver den indruk schetste, dien het brandende kaarslicht, 's nachts in een dorpskerk op hem maakte. In bont gekleurde bundels straalde dat licht door de vensters der beuk op de blauwende landschappen in de verte. In de duisternis, waarin hij buiten dwaalde, flikkerden de kleuren der prachtige ramen en in zijn hart ontwaakten gedachten van roem, van broederliefde en alles en allen omvattend geluk.

Die tijden zijn reeds lang vergaan, reeds lang zelfs vóor het Getij-boek van den grooten Karel. Sedert eeuwen zijn de ramen, die den ouden geschiedschrijver bezielden, verdwenen en evolueerde de kunst tusschen tallooze tijdperken van hoogen bloei of deerlijk verval. Deze verdwenen glazen — nu niet meer dan een herinnering — een vluchtige emotie, die ons door een voorbij trekkenden pelgrim werd bewaard, mogen we wel beschouwen als het oudste gedenkteeken van dien heerlijken tak onzer kunstgeschiedenis : het beschilderde glas. De oudheidkunde geeft slechts spaarzame inlichtingen, aarzelend-verlegen en maakt gevolgtrekkingen zonder eenig eigenlijk recht van bestaan dan een *à priori,* dat alleen maar op vage vermoedens berust. Hoe verder we voortgaan op den weg, die ons de opsporingen gebaand hebben, hoe meer leemten we ontmoeten, die ons van de wijs brengen, tot op het oogenblik van het verschijnen van het eerste beschilderde glas, dat door al die eeuwen van oorlogen, van beeldstormerswoede heen, niettegenstaande het droevig verval en het invreten van de jaren, nog veel van zijn statige schoonheid heeft bewaard. Vóor de betrouwbare data van dergelijke bewijsstukken, waarop men beter steunen kan dan op eenige wetenschappelijke beschrijving of overdreven lofuiting, kan er echter aangaande de waarde en hoedanigheid van deze werken niets met zekerheid worden bepaald. Bij het snuffelen in de dingen van het verre verleden, komen

we eerst allerlei overleveringen tegen, aangaande den oorsprong van het vervaardigen van glas, de vroegste methode van het kleuren, de primitieve manier, waarop de vensteropeningen in den muur werden vastgemaakt. Doch eenig spoor van menschelijke kunstnijverheid, waarop we met eenig recht kunstkritiek zouden kunnen toepassen, ontmoeten we eerst tegen het midden van de negende eeuw (1). Bepaald mooi echter worden ze pas tegen het midden der elfde eeuw (2). In den loop der twee volgende eeuwen, bereikt deze kunst haar hoogtepunt; daarna kwam er weer een tijdperk van benepen naturalisme, dat de periode van verval verhaasten zou.

De vijftiende en zestiende eeuw hebben ons echter toch nog belangrijke werken nagelaten en hiervan zijn vooral de ramen met Johannes den Dooper en Johannes den Evangelist en die van de St. Antonius kapel der Lieve Vrouwen-kerk te Antwerpen zeer schoone voorbeelden.

Na de revolutiestormen, die als een windhoos heenvoeren over de boorden van de Schelde, zullen de bewonderaars van het eeuwig schoone wel dikwijls hun angstige blikken naar onze broze beschilderde glazen hebben gewend. Tot hoever zou de onbewuste menigte in haar brooddronkenheid gegaan zijn? Vele vensters in onze cathedraal, waar niet meer dan kleine glasschilfertjes in de looden omvatting hingen, waren onherroepelijk verloren gegaan.

In jammerlijken staat vooral was het groote venster achter het orgel, dat aan Justus Verreghen den Oude wordt toegeschreven, door Lazarus Tucher en zijn huisvrouw Jacqueline de Cocquiel aan de kerk werd geschonken en waarvan niets dan enkele brokstukken overgebleven zijn. Niet overal echter was alles zoo geheél verloren gegaan. Bekwame en smaakvolle herstellingen deden eenige glazen weer voor onze oogen herleven, enkele vergden slechts een oordeelkundige restauratie, andere hadden in deze troebele tijden slechts eenige krassen en lichte beschadigingen ontvangen. Meer dan twaalf stukken ongeveer hebben zoo den vreeselijken storm doorstaan, waarvan de zes eerste, naar tijdsorde gerangschikt, verrukkelijk zijn, de andere echter reeds het merk dragen van een onmiskenbaar verval.

Het glasraam in Onze Lieve Vrouwen-kerk, dat het oudste is en tegelijk een der schoonste voorbeelden van mij bekend Belgisch werk uit de XV[de] eeuw, is die ruit, waarin de ernstige strenge kunst van de Van Eycken en Vander Weyden nog voort leeft (3).

(1) Uit dezen tijd zijn ons geen glasschilderingen bekend, hoewel de kunstkronieken er enkele met devotie vermelden.

(2) Hildesheim in Hanover, glasramen tusschen 1029 en 1039 (?) door Bruno. Tegern-See Abdij in Beyeren, vensters tusschen 1066 en 1091 (?) door den Monnik Werner geplaatst.

(3) Het eerste raam aan de Zuidzij.

De kunstenaars, die dit glas bewerkten, zijn hoofdzakelijk door den leermeester van Memling beïnvloed. De looden ribben, zooals die door de teekening werden aangegeven, zijn sedert hun vervaardiging onveranderd gebleven ; alleen enkele glasplaatjes werden hernieuwd. Hier staan we dus tegenover een werk, dat bijzonder mooi is en precieus als plaatselijke decoratie-studie.

De tinten schijnen met een zeer gewetensvolle waarde-bepaling en juiste symetrische verdeeling der gekleurde vlakken gekozen te zijn. Het evenwicht in de uitvoering is zóo volmaakt, dat men de oogen er niet kan afwenden en ons zou kunnen hinderen, indien twee kleurlooze gewaden in het midden niet wat ontspanning gaven en tegelijk een gevoel van iets liefelijks en zachts. Die wijde lichtkleurige mantels, die zeker veel in toon zijn gedaald, omhullen de fiere gestalten van Johannes den Evangelist en Johannes den Dooper. De metalen banden omlijnen ze prachtig en duiden er de strenge plooien van aan. De heiligen staan op een zeer lagen troon, eigenlijk niet anders dan een eenvoudige steenen tafel, rustend op vier kleine kolommetjes, zooals men die reeds, in graniet gehouwen, met het aanbreken der XIII^{de} eeuw ontmoet. Rond dit gedeelte zijn enkele grassprietjes, alleen maar met een paar lichte omtrekken aangeduid. De Dooper is heel groots van opvatting, de weinige plooien, in de soort van blanke toga die hem omhult, vallen neer in rythmisch-grandiose plooien. De naakte armen en beenen en zelfs het hoofd, zijn in maar even aangeduid siena geschilderd, waardoor het doorschijnen van het licht niet wordt geschaad. De dichte, bijna gelijk gekleurde partijen, verdeelen de oppervlakte, maar alleen zonder den glans te verduisteren of te doen verdwijnen. Deze zelfde kleur is ook op zeer aantrekkelijke wijze in de lijnen gelegd van het gezicht, dat met een fijnen baard en lange haren versierd is, die als een schapenvacht zijn gekruld. Deze uiterste teerheid en volmaking in het omlijnen der trekken schaden echter vooral niet aan de ruimte der lichtere deelen ; nergens in dit gebogen hoofd met de dichte oogen, vinden we eenig spoor van te groote uitvoerigheid of overbodig aanleggen van kleur; deze gesloten oogleden, die den blik verduisteren, leeren ons een hoofdvoorschrift in de glasschilderkunst : *de uitdrukking der oogen draagt niet bij tot den indruk van het geheel.*

Het overgevoelige van zekere naïve kunstenaars in enkele werken der XII^{de} eeuw, is hier aan 't verdwijnen. In de weergave der figuur van den Evangelist, wordt de houding van den Apostel even door zijn laatsten zucht verwrongen. Het hoofd is dat van een jongeling met wat verwarde haren, waarom heen de natuurlijke glaskleur, met veel smaak, een soort van nimbus vormt. Ter hoogte van het hart, houdt hij in de hand een gouden ciborie. Die beweging van het hoofd, geheel in

Glasraam van Johannes den Dooper en Johannes den Evangelist.

Gefotografeerd naar het oorspronkelijk raam in O. L. Vrouwenkerk te Antwerpen)



overeenstemming met de houding en de uitdrukking van het gelaat, geeft ons gelegenheid om het onderdeel der lange, olijfgroene tunica te bewonderen, en beweegt al de plooien van den ongekleurden mantel, die zich bij de handboord verdeelt en in dichte plooien nêervalt. Zooveel eenvoud vinden we hier slechts weer in de fijne, rechte plooitjes, die het lichte sinopelgroen van Sint Agnes' kleed omlijsten, in het frissche citroengeel van haar mantel en het rijpe groen van haar Begijnenkapje. Tegenover St. Agnes doen de losse lijnen der Corneliusfiguur ons aan den St. Donaas van Van Eyck denken, hoewel de houding van den laatste veel sierlijker is. Dit deel van het werk berust klaarblijkelijk op dezelfde harmonieuse gegevens, die al die lachende tonen van geel in die rijke stoffen en die verschillende tinten van groen in het gewaad van de heilige vereenigen. In die beide personages is die verbinding van goud met gedamasseerd ultramarijn, in de Veroneesche manier behandeld, een zijdezachte streeling voor de oogen, waarvan men den aangenaamsten indruk behoudt.

Deze vier beelden staan in evenveel Romaansche nissen van een kapel in denzelfden stijl, met verweerde, afgesleten *mascarons*. Het half cirkelvormige dak, met twee festoenen dragende engeltjes, de primitive kroonlijsten, de versierde consoles van het voetstuk, tot de houding der figuren, alles vertoont een zekere naïveteit, maar door een zeer ernstige, krachtige kunst geholpen. De emotie bij het zien van dit zeer Germaansche, en vooral zeer Vlaamsche werk, wordt nergens door Byzantinisme of theatrale houdingen bedorven. Héel Vlaamsch zijn ook die Begiftigers, die elk naast het kleed van hun patroon, ieder aan een kant van het maar even gebeeldhouwde altaar geknield liggen. De dame raakt geheel verloren in een onmetelijk kleed van robijnrood, waar een smal, bleek gezichtje uitsteekt. Onder aan het altaarblad liggen engelen geknield met schilden in de handen. Het eene met wit en roode damruiten, het andere met zilveren halve manen, welke te zamen met de gele incrustaties van het kruis, de oreoolen, de tiara, de bloemfestoenen, het kostelijke vitrail der beide Sint-Jannen op de heerlijkste wijze doen schitteren.

Die gebogen hoofden, die zachte, kalme kleuren, het *pascale* in dit geheele werk, geven ons dat gevoel van sereniteit, dat van ieder waarlijk decoratief werk uitstraalt. Bij de præ-romanisten vindt men die zelfde vreugde op de gezichten, die zelfde teere, zachte tonen in de misboeken, zoowel als op 't geschilderde glas, zonder dat men zeggen kan welk van beide den invloed van het andere had ondergaan.

In de kapel van Sint Antonius van Padua [1] vullen twee glasramen uit het begin der zestiende eeuw de ruimte met een teer, geheimzinnig

[1] Of de « Besnijdeniskapel ».

duister, waar de geest gaarne tot zich zelf inkeert [1]. Die ernstige vensters laten schitterende stralen door, die de geheele atmosfeer vergulden. En is dit niet een der meest wonderbare gaven der hoogste kunst *dat ze haar omgeving verlevendigt door de overheerschende kleur duidelijker te doen spreken?* Zoo werkt het licht met de artificieele middelen mee om aan de kunstvoorwerpen een hoogeren graad van mystieke schoonheid mee te deelen. Purper en vermiljoen verlichten het gewelf in de *Sainte Chapelle*, een blauw-violette glans filtert door de rosetten van de Notre-Dame te Parijs. Hier, in de Besnijdenis-kapel is het als bronzen stofgoud, dat de schitterende lichtbundels op de voorwerpen doen vallen en vredig onder de gewelven schitteren doet. De gele tonen vooral zijn zeer overvloedig verspreid en men zal zich daarover zeker niet beklagen. Ze vullen het geheele paneel en men vindt ze zelfs in allerhande tinten op het kader weer, waar de roode Lancaster roos afgewisseld wordt door de egge met vijf palen der Tudors en waar ze overal verrukkelijke vlammen werpen. In de nis met een flamboyante gekroonde hartvormige roset, tusschen de telkens herhaalde insignes van de omraming, loopt een banderol met de spreuk *Dieu et mon Droit*. De schilden van Hendrik VII en Elisabeth, eveneens met een kroon gedekt, zijn aan weerzijden der zinnebeeldige bloem aangebracht. De initialen H en E doorstrepen op schilderachtige wijze de oranje en okergele kleuren, zoowel op de *listels*, als op het veld van het raam. Rechts en links twee schilden, gedekt met dezelfde helmstukken en met twee vleeschkleurige paarden als schildhouders, voltooien de bijversiering, die wel heel eenvoudig is, maar waarin een harmonie van karmijn en heel fijn chromaat geel domineert. De schildvormige emblemen en de opschriften op dit zeer decoratieve stuk, bieden geen voldoenden weerstand aan het licht. Tusschen de glazen, die in zeer sterk sprekende tonen zijn gedrenkt, vormen andere, die veel dunner zijn en in gedempte kleuren gehouden, een soort van leemte, waardoor er eenheid in het geheel ontbreekt. De vreemde glans, die door deze te lichte deelen heendringt, verdeelt het elfekt er van, en is hinderlijk voor de oogen. Dit is onder anderen het geval met de bijna kleurlooze vlakken van de opschriften, en met vele andere, die de bijna volmaakte kleuren van het loofwerk en van den genius, die het blazoen van Elisabeth van York vasthoudt, omringen.

(1) Het kerkraam van Filips den Schoone en Johanna van Castilië, waarvan in de vorige eeuw niet meer dan enkele scherven overgebleven waren, is weer geheel, volgens zeer betrouwbare gegevens van oude oorkonden hersteld, terwijl een ander in dezelfde kapel, dat een variante is van het eerste, met andere figuren geheel werd gerestaureerd. Dit laatste stelt voor Hendrik VII van Lancaster en zijn vrouw Elisabeth. Beide werden in 1503 door de vier personages als aandenken aan een handelsovereenkomst aan de kerk geschonken. Door Stalins en Janssens hersteld, die hier voorzeker een eervolle vermelding verdienen.

Overigens zal niemand het tegenspreken dat *wit glas of glas van onbestemde kleur, stelselmatig uit doorschijnende versieringen moet geweerd worden.*

Deze streng gestyliseerde rand, hier en daar afgewisseld door bloemen, kransen of kapiteelen van bloeiende blaren, omlijst een fonkelend geheel van prachtige ruiten. Twee boven elkaar geplaatste rijen, elk van vier figuren, waarvan iedere figuur in een kruiskozijn geplaatst is, verdeelen de lucht der glazen ruimte in acht gelijk omlijste deelen. In de onderste rij de beide vorsten, elk met hun schutspatroon, zijn biddend voorgesteld onder een indigo blauwen baldakijn, met een omlaag hangende draperie van zwartachtig malachiet groen.

Men kan zich moeilijk eenvoudiger, grootscher geheel voorstellen, van mannelijker, ernstiger koloriet, dan die twee silhouetten, die daar tegen over elkaar liggen te bidden en alleen door het kruiskozijn met zes lancetten van het eigenlijke raam gescheiden zijn. Sierlijke incrustaties van zilvergeel, waarvan de aanwending zoo uiterst moeilijk is, bootsen het goudbrokaat na op den kroningsmantel van Hendrik's Gemalin, waarvan het zware laken, waardig en stijf, bijna zonder plooien, zich heel decoratief in den vorm van een pauwestaart uitspreidt, tot bij den witten windhond die met zijn gouden halsband en fijnen, witten snoet naast haar zit. Van de gevouwen handen van Elisabeth hangen lange, wijde, met goud geborduurde en hermelijn gevoerde mouwen nêer op het roode kussen, waarop zij knielt. Het hoofd met de diadeem gekroond, is vol keizerlijke waardigheid, het voorhoofd gelijkt op die welke de trecentisten vaak schilderden en die men nu en dan ook weervindt bij Bouts. Het fluweelzachte gelaat schijnt door een page, die zijn mooie koningin bewonderde, te zijn geschilderd, waardoor het zoo noodzakelijk ideaal moest uitvallen, als het nu geworden is. De kunstenaar stelde op dezelfde wijze de heilige voor, het hoofd omgeven door een gouden glorie, de draagster van de drievoudige gouden kroon, die onze schoone koningin aan den toeschouwer voorstelt. Met het lijf een weinig achterover gebogen, de buik een beetje vooruitstekend onder den mantel, die een weinig opgetild boven een kleed van lila-violet, even een groenen onderrok zien laat. Haar hoofdje met de witte hoofddoek is voorover gebogen en omgeven door een fijne schijf van héel licht cadmium-geel. Dit alles : houding, kleeding en kleur, toont ons gedrapeerde vrouwenschoonheid, geliefkoosd door kunstenaars : beeldhouwers, schilders en miniaturisten, allen prerafaëliten als Van Eyck, de Meester van Flémalle, Malouel, Schongauer en Fouquet.

Hier vinden we een eigenaardige vereeniging van geelkleurige glazen, die de geknielde figuur van Hendrik omgeven, goudgeel, Indisch geel en *gall stone*. Een groot deel van de ruimte, voor den

mantel vrij gehouden, werd door den toovenaar-glazenschilder, die zoo wel de pracht van deze vereeniging verstond, aangevuld met schitterende ruitjes van glanzend Tyreensch rood, dat echter zoo uiterst teer was, dat er ons nu niets meer dan eene duistere herinnering van overblijft. De harmonie van deze zelfde, nu gedeeltelijk door de jaren uitgewischte kleur, met de chroomgele tonen, het rijke *ponceau* rood van het kussen en het goud van de handschoenen met kappen op het tapijt, zullen nog lang hun eigenaardige schoonheid bewaren, waar ons oog dadelijk opvalt. De heldere tinten van den helm, van de breede panache, de zwarte vlekjes van het hermelijn als voering van den mantel, zijn hier als de hooge, zacht trillende tonen van een hoboe ter begeleiding van een statig orgel. De Sint Joris, die Hendrik van Lancaster beschermt, is een onbeschrijfelijk mooie figuur, een hooge gestalte in een samenstel van meesterlijk geteekende lijnen, een echte medaille kop, de kin eng gesloten in het mondgat van den met een struisveder versierden helm. Na ernstige, esthetische studiën mogen wij besluiten *dat de menschenkop vlak van voor of in profiel gezien, zich best leent tot decoratieve glasschilderingen*. Aan de voeten van den heilige ligt het verwrongen olijfgroene lijf van den gevleugelden draak, met een langen staart, die zijn muil naar zijn overwinnaar omhoog steekt; het is de omtrek van een fantastisch beest, dat zoo heel goed doet op het doorzichtige glas. In het bovengedeelte de Drieëenheid [1] in een heel ingewikkelde voorstelling van den Vader met de Pauselijke kroon, den Zoon aan het kruishout ondersteunend. De Moeder-Maagd. gezeten op den halven sikkel van Diana, houdt het kindje vast. De beide figuren met een nimbus om 't hoofd, de Drieëenheid en de Moeder Gods, zijn in een schitterende groenachtige glorie uitgesneden.

Naast deze ellipsen, die zoo volmaakt goed zijn opgevat in hun overeenstemming met het geheel, staat aan den eenen kant St. Jan met het kruis en het Paaschlam, aan den anderen Johannes den Evangelist, met een bijzonder karakteristieken kop en een gouden beker. Beide figuren staan in een Romaansche nis op een geruiten vloer, waarvan de achterwand met een draperie van zachte halftonen versierd is. In de beide middelste lancetten een vroolijke engelengroep, die met hun bovenlijf uit het gewelf komen kijken en die heel deze mooie compositie van een aantrekkelijk kunstenaar die tegelijk een heel knap werkman moet zijn geweest, bekronen.

Het tweede venster in de Besnijdenis-kapel wordt door de glasschildering van Filips II gesloten. Dit is de vorst die tegenover de arme Johanna van Castilië ligt geknield, voor wie dit vredige gebed naast haren gemaal, maar een bittere spotternij moet geweest zijn. Het stille

[1] De duif, die de ruimte tusschen den baard van God en het kruis had moeten innemen, ontbreekt, zooals trouwens wel eens meer voorkomt.

Glasraam van Hendrik VII en Elisabeth, gefotografeerd naar het oorspronkelijke raam in O. L. Vrouwenkerk te Antwerpen.



gebed van Hendrik en Isabella, dat twee passen verder zoo volmaakt geschilderd is op het mooie raam, dat ik zoo even heb besproken, heeft de zachte vorstin zeker dikwijls doen droomen van een onbereikbaar geluk, waar haar eigen vrome, reine liefde voor den schoonen Filips alleen maar een soort van voorname minachting ontmoette, die haar, zooals men zegt, waanzinnig heeft gemaakt. In dit geheimzinnig halfduister, alleen verlicht door het gefonkel van met goud doorzaaide topazen, dat door de beschilderde ruiten valt, dwaalt de geest gaarne rond en droomt van de dagen, toen ze werden opgevat en uitgevoerd. Het was in den tijd toen de achterdochtige vorst zijn gemalin achtervolgde tot in haar bidkapel, om haar aan den angst van zijne jaloersche vermoedens op te offeren. Dit gebeurde in hetzelfde tijdperk, waarin ons de geschiedenis vrouwen toont, rein en blank als hermelijntjes, van een kalm, bijna lymfatiek temperament, wier zachte huid als van onbevlekte engelen, nauwelijks door een dun, blauw adertje geteekend wordt. Maar de oorkonden van dien tijd spreken elkaar zoozeer tegen dat men er zich nog geen juiste voorstelling van maken kan. Wie zal ons bijv. zeggen of de vrouw in het *tympan* boven het portaal, wier borsten door een monster worden verslonden, enkel maar een symbool is of eenvoudig een in dien tijd tamelijk verspreide waarschuwing tegen de heerschende losheid van zeden? En wie zal ons vertellen wat die oude legende beduidt van de overspelige vrouw, die in haar graf gedeeltelijk door 't een of ander geheimzinnig dier wordt opgevreten. Zijn dit ongelukkig schepsel en het denkbeeldige beest wellicht de symbolen van de een of andere godsdienstkwestie? De tallooze onbegrijpelijke, bizarre figuurtjes, die men op verschillende wijze opvatten en uitleggen kan, welke de beeldhouwer in die eeuw, die zooveel van metaforen en parabolen hield, in half verheven beeldwerk in de steen heeft gehouwen, zijn misschien een soort van ironisch geschrift, een sarcastische cryptographie van kunstenaars, welke tot de een of andere afgevallen secte behoorden en die zoo hun denkwijze en hun wil neerschreven op den tempel hunner tegenstanders, die wel gedwongen waren om hun hulp in te roepen bij het werk. Niettegenstaande deze onzekerheid, zou men toch gaarne zachte zeden willen toeschrijven aan de tijdgenooten van hen, die deze wondervolle ruiten beschilderden.

(Wordt voortgezet). J. DE BOSSCHERE.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

KUNSTBERICHTEN UIT DEN HAAG

UIT DEN HAAG



PULCHRI STUDIO ✲ TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN EN TEEKENINGEN UIT DE STAATS-FORBES COLLECTIE

Deze tentoonstelling, hoewel bij lange na niet de Staats-Forbes Collectie representeerende, liet menig mooi werk zien, uit dien tijd ook van het Haagsche impressionisme waarin de onderlinge geest van kameraadschap en stuwende drang, tot groote daden zou voeren.

Zoo is er een interieur van Jozef Israëls, een zieke man, liggende in een bedstêe en daarvóór in 't licht een nettenboetende vrouw, mooi van plastiek en karakteristiek. Het valt nog vóór Israëls' meest toonvollen en beteekenisvollen tijd (waaruit hier wel aquarellen zijn), maar op zich zelf beschouwd kan men 't een meesterstuk noemen. Wonderlijk mag 't heeten hoe de schilder uit al die toetsjes en veegjes zoo'n vast geheel heeft weten op te bouwen, zóo dat de factuur, los van de voorstelling en het sentiment, doet denken aan een of andere oude, verglaasde materie, waarover de tijd de prachtigste nuances tooverde. Later schijnt hij in zijn composities meermalen van deze zelfde modellen gebruik te maken.

Onder de schilderijen is verder curieus een vioolspelende man, zittende op een bed, met aan zijn voeten zijn twee luisterende moederlooze, kindertjes: een genrestukje met een verhaaltje, zooals ook duitsche schilders ze verzonnen, maar met veel knaps toch. In het bekende schilderij, met op den voorgrond een treurende weduwe met haar dochtertje, een wieg en verdere attributen, in het verschiet, zichtbaar door het gat van de deur, een kerk, — hier in is al frappant de sombere tragiek van het middenstuk, de dragers met de kist en de volgers in een toonvol halfdonker. Een der sombere dragers met zijn slipjas en korte broek is treffend van karakteristiek: een figuur uit de Camera Obscura, maar geheven tot een hooger plan van uitbeelding.

Uit Jacob Maris' vroegen tijd, de tijd van samenwerking met Matthijs, noemen we een intérieur: een moeder aan 't spinnewiel, bij de wieg van haar kind. Een moeder geïdealiseerd, gemaakt tot een figuur zooals men ze in droomen ziet of in zeer begenadigde oogenblikken, maar een figuur reëel door de voorstelling. Dit geheel is inniger misschien nog gezien dan het andere: ook een moeder ingeslapen bij de wieg van haar kind, bij 't licht van een kaars, vlotter van schildering, treffend in de uitdrukking van suizelende slaapstilte. Het kindje is wat vreemd-dwaas van expressie, wat houte-pop-achtig; maar we aanvaarden het gaarne aldus: het is raak van kleur in dit licht.

Uit Jacob Maris' besten tijd is een pink aan het strand, in een transparant nevel-blonde, parelige toonaard, een veel gereproduceerd werk. Uit zijn eersten tijd, toen hij zich al tot het landschap wendde, is hier een haan op een roodpannen dak, die den dageraad wakker roept. Dit heeft de ruchtende geheimzinnigheid van den morgen, het is gedempt in zijn toon van stillen luister, en toch: is victorieuzer kreet den schilder wel ooit ontsnapt?

Ook van Matthijs is hier een ochtend-

stond, een gezicht op Lausanne. Op den voorgrond een span ossen en figuren, waarvan er een lijkt op een monnik in een bruine pij; daarachter op geaccidenteerd terrein, de statige stijging van gothische gebouwen met eene verte die als een luchtverheveling rijst. Het geheel is in een blauwgrijs gamma van tonen en van suggestieve teekening.

Van Willem Maris zijn vermeldenswaard: een landschap met koeien uit zijn middentijd, waarin hij meer stukken schilderde hoofdzakelijk om de uitdrukking der licht-atmosfeer, maar toch levens van zoo doeltreffende karakteristiek in de onderdeelen. Men zou 't geheel een symphonie uit zilver en grijs kunnen noemen Verder een mooi eendenstukje en nog een landschap, een gezicht langs een plas waaraan koeien en eene verre boerderij tusschen rank geboomte: een prachtig geheel van landelijke fijnstemmigheid en vlotte schildering.

Behalve eenige aquarellen van Willem Maris, zijn ook eenige van Mauve meldenswaard o. m., figuurtjes op een akker aan 't aardappelrooien, geheimzinnig in hun simpele actie tegen de 'n even ros licht uitstralende lucht. Vincent, meer sensitivistisch van aanleg, is door zulk werk van Mauve geboeid geweest. Van Mauve zijn hier meer goede aquarellen; Van Poggenbeek een eendenstukje uit een tijd toen hij al nagenoeg geheel los was van het palet van Willem Maris, en uit zijn meer méditatieven tijd een paar slootkanten met koeien, waarvan er een, waar de avond roomkleurig rijst achter bruin gestruik, vooral boeiend is door een zacht uitgezegde stemming, van een aandoenlijkheid zooals Mauve ze ook te openbaren zocht.

Ook Weissenbruch is vertegenwoordigd en Bosboom, en De Bock heel goed. Jongkind door een drietal doeken, waarvan er een uit de 60er jaren, nog wat conventioneel in de opvatting van den voorgrond met huizen en figuren in het hooge duin, maar treffend van rake schildering en karakteristiek soms al en mooi in het verschiet: een avondlijke zee met badende figuurtjes, die zich in de serene avondstilte in effen kalmte strekt naar den horizont, waar de zon daalt uit een rosse lucht.

Van Neuhuys vermelden we ten slotte nog een interieur: een gezin maaltijdend in een woning van zoo simpele struktuur als men ze alleen in landelijke streken treft; geheel 't werk van iemand die vóor alles schilder is en 't wil zijn, maar die zijn schilderslusten dan ook op een wijze heeft uitgevierd die bijna alles wat hij dan schilderde tot zoo uitnemende picturale schoonheid deed worden.

H. D. B.



HAAGSCHE KUNSTKRING ✗ DE EERETENTOONSTELLING VOOR THÉOPHILE DE BOCK ✎ Reeds lang was deze tentoonstelling aangekondigd en, eenmaal tot gebeurtenis geworden, schijnt ze de meesten te hebben teleurgesteld.

Het is waar, men zou De Bock vollediger vertegenwoordigd hebben willen zien. Het was niet alles mooi wat hier hing. Toch heeft het Bestuur van den Kunstkring nagenoeg alle schilderijen van den meester, in ons land aanwezig, trachten bijeen te brengen. Maar menig doek dat voor een superbe De Bock gold, bleek op de tentoonstelling een tegenvaller te zijn. Niettemin waren er genoeg werken een gang naar de tentoonstelling overwaard.

De appreciatie van De Bock als schilder is steeds zeer verschillend geweest, en voorloopig zullen de meenigen er nog wel zeer over uiteen loopen. Want De Bock die met een bewonderenswaardig gemak schilderde, heeft veel voor de markt moeten werken. Maar wie hem beoordeelt naar zijn goede werken, zal hem respecteeren als een der meest karakteristieke persoonlijkheden van de generatie, die tusschen het het baanbrekende streven der groote Hagenaars en de Amsterdamsche meesters, werkte.

Ontegenzeggelijk heeft De Bock zich een zeer talentvol voortzetter der Haagsche en Barbizonsche traditiën getoond en hij had daarbij een persoonlijker kijk dan men soms wel wil aannemen. Hoewel geen baanbreker, onderscheidde zijn werk zich door een sterk geprononceerd eigen karakter en talloos is

het aantal der jongeren die den invloed hebben ondergaan van zijn zoo licht tot nabootsing verlokkenden schildertrant.

De Bock, epischer dan de meeste van zijn voorgangers en tijdgenooten die ook landschapschilders waren, beschikte werkelijk over wat men stijl noemt. En hij bezat de ware drang tot schilderen, de schildershartstocht in benijdenswaardige mate. Weinigen in Holland hebben met zooveel élan en met zooveel brio geschilderd. Bij al dat was hij een schilder wiens warm, gemoedsvol pathos in de uitdrukkingswijze in de moderne Hollandsche schilderkunst wel eenig is geweest, die aan ruige, breede penseelvoering een vaak glanzende voordracht paarde en die soms, bij vleugen van inniger ontroering, zich in zijn maannachten als een gevoelvol poëtisch droomer openbaarde.

Zooals bij meer landschapschilders, die in hun hart zwerversnaturen zijn gebleven, het geval is geweest, sluit zich in den ontwikkelingsgang van De Bock bij een meer langdurig verblijf in een zekere streek, een bepaalde periode min of meer aan, en wel in den zin dat het karakter ervan eenigszins door het karakter der streek waar hij toefde en de onderwerpen die hij er zocht, bepaald wordt. Zijn enthousiasme voor de Fransche school dreef hem eenmaal naar Barbizon en gedurende langen tijd zal men die invloed zich zien doen gelden. In den kunsthandel onderscheidt men o. a. nog altijd den z. g. « groenen tijd ». Hij werkte toen in de omstreken van den Haag en noemde een laantje in de buurt van den Frankenslag het Corotlaantje. Later onderging hij weer den invloed van Jacob Maris, wien hij op lateren leeftijd nog in zijn vereering een heel boek wijdde. Van uit den Haag ondernam hij dikwijls tochten naar elders. Hij zocht en vond onderwerpen aan het Zwarte Water en aan de Merwede. En ten slotte zou men nog een Renkumsche — de periode waarin hij 't meest zich zelf werd — en een Haarlemsche periode — welke door zijn dood, in .901, plotseling afgebroken werd, kunnen onderscheiden.

Al die periodes zijn hier door een of meer werken vertegenwoordigd. Maar ik zal me in dit korte beslek alleen tot enkele, meer bizondere werken bepalen.

Het doek uit de collectie Spaan doet De Bock van een zijner beste kanten kennen. Het is een boerderij aan een plas, bij zwaar geboomte, in een buiïge weerstemming aan een plaskant ; in 't riet, ligt een schuit waarin een figuurtje kleurt. Iemand die dit maakte, moet wel een van huis uit begaafd colorist zijn geweest. Hij suggereert hier de stemming door de kleur (en dat is zeer kenmerkend voor De Bock), door een gamma van diepe, zware, tonige kleuren. Dit schilderij moet, dunkt me, mooi doen in een stemmige kameromgeving, tegen een gedempt warm fond, bij gobelin of goudleer, want 't heeft er heel den aard naar.

Opmerkelijk zijn hier ook eenige meer schetsmatige schilderijtjes in een donkeren toonaard; een weerstemming, een lichteffect vastgehouden in enkele smedige tonen. In dit genre bezit 't Museum Mesdag een frappant en meer uitvoerig staal.

Een avond op de heide is zeer romantisch : de stoffage hierin is van een gebrekkige voordracht. Romantisch is ook een groot doek, met zware boompartijen, waar boven de top van een torentje spitst, tegen een avondlucht ; op den voorgrond weiden eenige koeien. Welk een élan, en welk een forsche schildering. Elk ander zou er een bravourstuk van gemaakt hebben, en het is 't niet geworden.

Curieus is een winter, een landwegje langs huizen heen en een gezicht op 't besneeuwde veld ; op den weg een jagertje. De Bock was toen hij dit schilderde nog geen twintig. Het is nog wel lang geen meesterwerk maar er steekt verdienste in.

Bezonder frisch is een plaskant in een weide met wilgen en met bizonder habiel en mooi in 't licht geschilderde koetjes, die wel van 't palet van Willem Maris konden zijn.

Mooi is een Maanavond. Door den donkeren, dampigen avondschemer boven een plas, door riet en struikage, vonkt de rosse schijn van het licht in een eenzaam boerenhuis. Links over den dijk, aan den horizont pinken de lichtjes

FRANS HALS. MANSPORTRET.

(Kon. Kabinet van Schilderijen (Mauritshuis) den Haag)



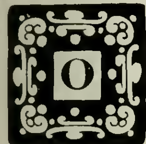
van verre dorpshuisjes. En daarboven, boven het schijnsel der volle, blanke maan uit, welft zich een prachtige donkerblauwe besterde nachtlucht.

Ik deed slechts enkele losse grepen. Al geeft deze tentoonstelling De Bock, zooals men wil, lang niet ten volle, er was toch ook werk waarmee de meest bovenmatige De Bock-vereerder content moet zijn geweest.

H. D. B.

EEN FRANS HALS GESTOLEN

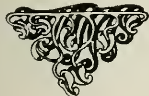
EEN FRANS HALS GESTOLEN

P 7 Juli werd uit het Mauritshuis te 's Gravenhage een portretje van Frans Hals gestolen, waarvan we op verzoek van de Directie, bijgaande afbeelding geven.

Het stukje meet 24½ × 19½ cm. en is op hout geschilderd. Op een grijsgroenen achtergrond lost de halflijfsche figuur uit, met zwartzijden buis en zwarten hoed, witte manchetten en kraag, de laatste eenigszins « vet » geschilderd, — gezonde gelaatskleur met rossige wangen, bruine snor en puntbaard. Het is niet gemerkt.

Het schilderij werd kort daarop aan een Antwerpsch liefhebber voor 1000 fr. te koop aangeboden. Nadat de koop gesloten was, kreeg de kooper echter argwaan over de herkomst van het stuk, en ging een advocaat raadplegen. Deze vervoegde zich tot den Heer Max Rooses, die het stukje dadelijk herkende — en spoedig was het verloren schaap weer veilig onder dak gebracht. De dief had zich ondertusschen uit de voeten gemaakt.

Museum-directeuren vinden hier stof tot filosofeeren. Onze best bewaarde schatten blijken nog aan gevaar blootgesteld te zijn ....



UIT ROTTERDAM

KUNST-BERICHTEN UIT ROTTERDAM

OTTERDAMSCHE KUNSTKRING ZULOAGA

Er is inderdaad reden tot dankbaarheid jegens den kunstkring. Er is iets eigenaardigs: het bestuur bestaat uit niet-schilders en toch zijn de tentoonstellingen er het meest frisch en opwekkendst. Is dit een aanwijzing? Er zijn dikwijls zeer interessante tentoonstellingen, veeltijds die van het werk van een enklen schilder. En deze geven een zuiver overzicht. Er zijn naast de schilderwerktentoonstellingen ook van tijd tot tijd een van kunstnijverheid — Zwollo b. v. — En is deze frischheid, de gang die er in zit, haast niet een bewijs dat kunstzinnigen met minder côteriegeest, meer zuiver zoo niet zien dan toch handelen, dan zoo-veel zoo-veel schilders? Mij dunkt : ja.

Er is nu een tentoonstelling van Zuloaga, den nog jongen Spanjaard. Die ook toreador was. Die eenige stieren doodde. Die de toreadores kent niet als curiositeit of als helden. Een Spanjaard die de Spaansche vrouwen schildert, even tippend toonen ze kleine schoenen en rooden gouden of donkere kous. Het lichaam veerend, gecambreerd. De neus kort en rond (*Mes 3 cousines*) soms zeer gaaf en edel als in de vrouw met de groene jurk. Daartusschen een Spaansch schilderij van een heilige, niet interessant, van huizen met vrouwen er voor zitend, breed maar niet diepzinnig.

Een werk gansch, *in zijne ruime gemakkelijkheid van schilderen*, gericht op *karakteristiek*. In de koppen, in den oogopslag, of in het neerzien. In het libidineus kijken, in een onstuimige hartstocht. Niet onvoornaam. Het schilderij *Mes 3 cousines* (met de groep der figuren heelemaal links en dan rechts een berglandschap met de overal weerkeerende wat paarsche lucht, de ruiters in het landschap, fijn en werklijk) dunkt mij het beste. Dan figuren uit het werk : De familie van den Toreador, een enkle

vrouw daarvan die lacht als een zigeunerin : de fond, effen geel, niet ver genoeg wijkend. En portret duister tegen een donker landschap (een kniestuk).

De schildering op doek *zeer dun*. Dadelijk raak. Virtuoos. Een lust tot schilderen die niet in wijze maar in gemakkelijkheid doet denken aan Hals, maar toch niet zoo sappig is.

Een tentoonstelling die door de grootheid van het werk, de diepzinnigheid is minder, opwekking kan zijn voor Holland en voor z'n schilders.

PLT.



J. ZURCHER (OLDENZEEL) ❧ RECKERS (KUNSTHANDEL). VERSCHILLENDE SCHILDERIJEN EN TEEKENINGEN ❧ Er zijn sommigen die juist als de hoop begint te komen dat ze vrij van invloed en meester (door hun zich zuiver openbarend gevoel) van hun techniek de werken zouden kunnen maken die ze wenschen, die dan niet klein zouden zijn noch onbelangrijk dat een vreemde gauwe dood ze haalt van hun werk, ze haalt van veel wat ze met zoo hartstochtelijk grijpende handen mochten vasthouden. Er is van dit alles in Zurcher. Juist zou hij, had hij het gevoel, dat hij begon eenigszins te kunnen — en een beroerte sloeg hem weg, op een dag. Wat hij won : eerst was het de Dood die allerlei reidansen aanvoerde, van allerlei altaars sprak, van allerlei hoogten neertrad en meetuimelde in den dans van de levenden, een schrik, omdat hij zoo zeer de meester was. Met de armen breed, in een kruis. Bij een jonge vrouw een zoete stem fluisterend aan een oor, bij de menschen-menigten de voordanser, die in gouden schemeringen ze leidde waarheen hij wou. Het werk was vol invloeden : soms had het, weeker, wat van Prudhon's kleur. Matthys Maris soms. Soms en dikwijls door zijn hartstochtelijk temparement van Monticelli, wel is wat van Delacroix in sommige kleurcombinaties. *De vorm was te gering*. Hij kon dit niet nog, 't was zelfs hem, wanhoop. Hij muntte uit in het aanduiden van stoeten : woelende massaas volks. En zijn werk had een qualiteit : het was niet klein, groothartstochtvol was 't eveneens.

❧ RECKERS. Een nieuwe kunstzaak. Een tentoonstelling van fransche néo-impressionisten, van de secundaire. Een Mancini : combinatie van rood en grijs. Twee penteekeningen van Dirk Nyland. Een trap uit een huis (hoe is de perspectief in de reproducties die aan de wand hangen) en een houten brug staande op houten vormvolle palen. Met een penseel geteekend waarschijnlijk, en O. I. In de brug of het brugje (uit 1903) kwaliteiten van ruimte in teekenen en vastheid. Gedachte-zwaarder kon het altijd meer nog zijn.

❧ V. D. POLL (Oldenzeel, Juni). Een dierenteekenaar. Leerling van Allebe. Conscientieus maar nog wat droog, wat onvrij, niet de wijze van teekenen richtend naar verschillend bestanddeel van de pluimage. Men mocht meer losheid er in. Voornamelijk zijn katten, waarvan z'n atelier vol is. Soms nog een anecdote, niet groot zooals Swan, ook niet zoo romantisch ; nuchter. Een anatomicus : wat een goed begin is (en dit kan 't hier zijn), maar het gevoel moet het skelet kleeden met schoonheid.

PLT.





BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

WILLEM MARIS DOOR H. DE BOER. ☙ UITGAVE VAN P. J. ZÜRCHER, DEN HAAG ☙



DE geschiedenis van het streven en bereiken dier groep van schilders, wier gezamenlijke verschijning als een der jongste zegepralen van het zich door de tijden heen telkens met nieuwe macht verwerkelijkende schildergenie men pleegt aan te duiden als de « Haagsche School » – het is reeds vroeger gezegd — de geschiedenis daarvan kan thans nog niet geschreven worden. De voorwaarden daartoe zijn nog niet vervuld en de tijd is nog niet tot zijn volheid gekomen.

Nog enkelen der grootsten leven en hun leven gaat voort zich te manifesteeren in de sfeeren, die aan gene zijde der alledaagsche levenswerkelijkheid gelegen zijn. En vóór hun verschijnen door een helderzienden blik omvaamd zal worden en hun plaats ten volle omschreven als een werkelijke phase in de wereldkunst-historie, hun bijzondere kwaliteiten in onderscheiding met die van vroegere perioden geconstateerd als de in een nieuwen schijn zich geopenbaard hebbende schilder-idee, zal de tijd een andere geworden zijn.

Daarom zal de schrijver over schilderschoon en schilderleven, die zijn tijd verstaat, zich bij het schrijven over dit tijdperk hoeden voor het aanvaarden van een taak, die hem de omstandigheden ondanks allen persoonlijken aanleg onverbiddelijk zouden beletten te volvoeren.

Voor het oogenblik zijn er andere opgaven te verwezenlijken en daarvan is de monographie over Willem Maris, geschreven door H. de Boer en geïllustreerd uitgegeven in het begin van dit jaar door den Haagschen kunsthandelaar P. J. Zürcher, een goed voorbeeld.

De Heer de Boer heeft zijn taak begrepen : voor den tijdgenoot een karakteristiek te geven van Willem Maris' ontwikkeling, doorweven met een verwaarding van den geest, die u tegenlicht uit 's schilders œuvre. Een verwaarding van den *geest* niet sprekend als technicus tot technici, maar het meer algemeene begrijpend van dien schildergeest poogde hij in het allen meer gemeenzaam woord een spiegeling te geven van het wezenlijke in de kleur en lijngezichten van den Meester. Daar hij de voorwaarden tot het doen slagen van dat pogen te bezitten blijkt : een aandachtig doorwoelen van des schilders wezen en de gave van het beeldend woord, kan zijn werkje een bemiddeling, een opleiding voor de in onzen tijd breede lagen van woordgevoeligen tot het idëeele in 's meesters schildering zijn.

Ter bevestiging van dit oordeel, een citaat : « Daar in die stralende weide en plasgezichten, waar aan 't ruischende oeverriet de koeien grazen en waden, waar in zwellende deining de onmetelijke plassen zich strekken naar einders, vaag en ver, waarlangs als een vliegens vlugge meeuw een eenzaam zeil lichtend scheert en in den ijlen nevel de hooge molens wieken tegen de rijzing der tintelende, met verwaaide wolkenregen doorstreepte blauwe luchten, waar het grasgroen in vlammende weelde rijst uit den wademende grond en in 't zomersch getij de dagtoorts in glorieuze schittering de van hitte we-

melende ruimten doorlaait, heeft hij wel 't meest weidsch den klaren droom vertolkt van zijn door zonnigen hartstocht beroerde zinnen. » (Blz. 76.)

De Heer de Boer teekent de organische ontwikkeling van Maris' talent als een gang van de veelheid tot de eenheid, van het exact weergeven en accentueeren van details — die studieuze drang van bijna alle groote schilders in de dagen hunner jeugd — tot het met meesterschap saamvatten der deelen in een compositie-geheel, tot de verheffing boven het typische der dingen in de verheven lyrische sfeer van de viering des lichts.

En een niet geringe verdienste van dit boekje is gebroken te hebben met de veel-verspreide opvatting, als of Willem Maris zijn onderwerp te zeer heeft uitgebuit. Terecht voert de steller van dit werkje tegen deze meening aan, dat men tezeer bij dit zeggen de vorm beoogde en het wezen miskende, het wezen, dat zich telkens in een nieuwe fijnheid van nuanceering openbaarde, zooals Petrarca zijn liefde telkens nieuw deed leven in den altijd-eendren vorm: het sonnet.

H. v. d. W.





TENTOONSTELLING VINCENT VAN GOGH

TENTOONSTELLING VINCENT VAN GOGH



R blijven altijd wonderlijke dingen om ons heen gebeuren, dingen die we, wanende toch iets van den gang der appreciatie, zelfs van de appreciatie van dat onberekenbaar rare dier dat men publiek noemt, te begrijpen, dan weer in eens zoo vreemd voor ons zien, dat ernstige twijfel moet rijzen aan de juistheid van alle tot nu toe gekoesterde gedachten.

Ik dacht dat de kwestie Vincent Van Gogh, als kwestie, reeds lang was afgedaan, ik dacht, dat er van geen verdedigingen meer sprake behoefde te zijn, en toch, nu, na de Van Gogh-Tentoonstelling, is het in beide oude kampen weer levend geworden.

Opnieuw is het voor hem opgenomen en opnieuw heeft men onbenullige en kant-noch-wal-rakende tegenwerpingen gemaakt. Het schijnt, dat dit belangrijk *œuvre* voor de kritiek een eeuwige twistappel zal blijven en het ras niet uitsterft van hen die, zonder zelfs ernstig te willen kijken, in 't leege blijven bulken.

Het is ellendig als men steeds weer moet gewaar worden, dat voor de meesten (ik bedoel nu de critici) toch enkel het makke en « plezierige » genietbare kost is en zij het wreed-levende dat uit hartstocht geboren is, nimmer zullen verstaan. Neen, Van Gogh is altijd nog velen vijandig, dat heeft ook deze tentoonstelling bewezen, en dat nu er zooveel jaren over het felbestreden debuut zijn heengegaan en er zooveel onderwijl over is geschreven, ja nu zelfs de buitenlandsche vereering, die we anders gewoonlijk bereid zijn hier als voorbeeld te nemen, zich geestdriftig heeft geuit; zelfs het tamelijk constante bezoek deed daaraan niets af. Men kwam hier om te veroordeelen, of op zijn minst om tegen te stribbelen, om wijsneuzig te redeneeren over de falikante teekening van een bruggehoofd, om zwakjes goedkeurend te glimlachen over vroeg werk dat even aan de Hagenaars deed denken en om altijd weer meewarig de handen in één te slaan over de delirante



VINCENT VAN GOGH: Krab; olieverf. (Cat. N° 90).

TENTOON-
STELLING
VINCENT
VAN GOGH

malheid van die latere schilderijen, in het medelijden goedigjes inbegrijpend de dwazen wier bewondering juist hierheen zich wendt. We mochten hooren van een nauwgezet kunstgeleerde, die het betreurd moet hebben « dat men dezen zot ooit een penseel in de handen gegeven had »; we hoorden anderen meewarig zeggen, dat het toch zoo jammer was, dat hij nooit bereikt had wat i eigenlijk zocht, door dat-i, juist zoo goed op weg, krankzinnig was geworden. Zelfs in de bewondering van velen was iets — hoe zal ik zeggen — stakkerigs. Een bewondering óm het bijzondere, óm de herinnering aan dien schoonen eersten tijd van razenden strijdlust der modernen, die immers voor ons geslacht reeds het tijdperk van, helaas vervliegende eerste jeugdjaren was. Betreurenswaardiger nog heb ik gevonden, dat enkelen der oude bewonderaars thans « Fahnenflüchtig » geworden, hun afgezetten God verloochenen of verzwijgen dorsten; maar laat ons aannemen, dat de paden der kritiek duister zijn en dat er, jammer genoeg, zoo iets als de « diplomatie der kritiek » schijnt te bestaan. Het scherpst en 't zuiverst, komt mij voor, hebben in de laatste jaren Albert Plasschaert (Aflevering van *Kritiek van Beeldende Kunst en Kunstnij-*

VINCENT VAN GOGH : BARKEN TE St. MARIES; (teekening met kleurnotities).
(Cat. N° 376).





VINCENT VAN GOGH: Schoenen; olieverf. (Cat. N° 136).

TENTOONSTELLING VINCENT VAN GOGH

verheid, vooral de laatste, 2e jrg. Aflev. VIII) W. Steenhoff en mondeling of in korte notities bij gereproduceerde werken J. P. Bremmer hun meeningen over Vincent Van Gogh uitgesproken en ik — die na hen een bericht schrijf — zou te veel van hetzelfde op andere wijze moeten herhalen, waarom ik liever naar hen verwijs. — De tentoonstelling zelve was voortreffelijk gearrangeerd. De verstandige manier van hangen, die overal ook met het decoratieve effect van geheele wanden rekende, verried een positieven en geschoolden smaak evenals de keuze der lijsten, waar die niet door reeds bestaande, sterk naar de pervers-pikante atmospheer van den modernen Duitschen kunsthandel riekende, exemplaren bedorven werd. De moeilijke opgaaf bv. om op de lange wand der ongenietbare groote zaal dragelijk te exposeeren, was door de krachtige indeeling met het blauw-oranje lichtende, door twee barnsteengele zonnebloemstukken geflankeerde zelfportret, als stralend middenstuk, prachtig opgelost. Van die wand, geheel behangen met stukken uit Vincent's lateren tijd, dien van de manière claire, ging een machtige schittering uit, door de wanden terzijde en tegenover stiller zilverig gereflecteerd. Vooral ook, in aanmerking genomen



VINCENT VAN GOGH: Zeegezicht te St. Maries; olieverf. (Cat. N° 152).

TENTOONSTELLING VINCENT VAN GOGH

de badkamerachtige tint der muren en het doodkisten-zwart van het houtwerk en de lambriseering, was wat hier bereikt was bewonderenswaardig. De andere zalen, voor een deel minder gelukkig als ensemble, gaven daarentegen een menigte onbekende, of nauwelijks bekende werken te zien, zoodat voor wie Van Gogh wil kennen, deze tentoonstelling het beste uitgangspunt kan zijn. Voor 't éérst was zoo alles bijeen: de vroege tijd met uiterlijke Mauve-aspiraties, maar veel grootere innerlijke kracht, bij gebrek aan technisch kunnen: de tragisch-donkere schonkige boerenfiguren, de looden luchten, de jammerlijk omhoog priemende winterboomen en daartusschen dan, als van een getalenteerd ijverig leerling, enkele preciese studietjes als « de groene papegaai ». De Drentsche Hutten volgden, de belangrijke gegevens uit Nuenen, waaronder het rauwe en houterig-kantige, reeds die ongeëvenaarde gave voor het decoratief composeeren, voor den stijl en de mise-en-page voor den dag komen, zonder dat daardoor de psycholoog ten onder gaat, wiens uitdrukkingsmiddelen, als bij den ouden Brueghel, haast het wreed karikaturale raken.

Er blijft altijd veel van aan, wat Israëls tegen Liebermann zeide: « Ik ben zulk een goed teekenaar, omdat ik zulk een slecht teekenaar

VINCENT VAN GOGH : MAAIER ; zwart krijt. (Cat. N° 339.)



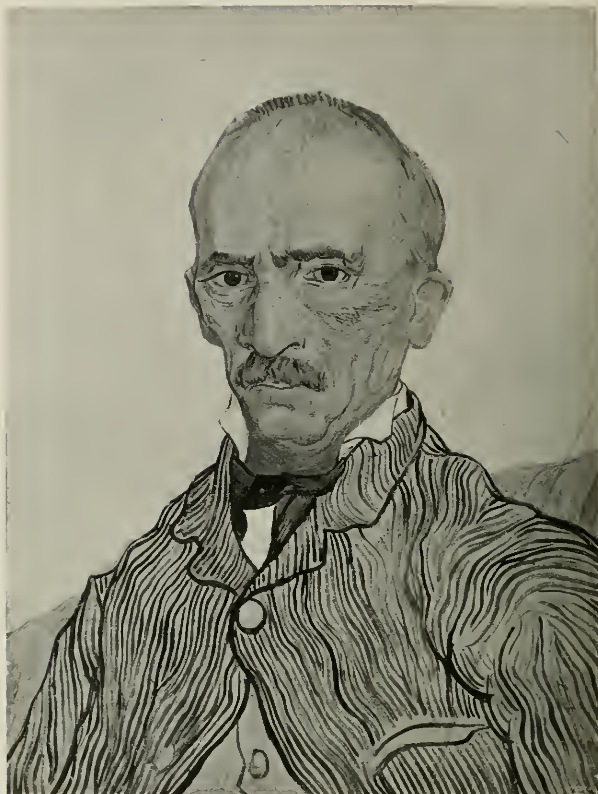


VINCENT VAN GOGH : Zonsondergang aan de Rhône. (Cat. N° 109).

TENTOONSTELLING VINCENT VAN GOGH

ben. » Zoo zonder manieren en buiten alle school om, tegen elke traditie in, den draak stekend met al wat welvoegelijk geacht wordt, met al wat in 't algemeen voor, picturaal en pittoresk geldt, brengt een schilder hier zijn allerhevigste intentie ongesluierd naar voren. Wie het éène wil, moet het andere verachten, wie zijn eigenste ik geven wil, mag met geen bijzaken, als bestemming om aan den wand van een kamer te worden opgehangen en met andere erkende meesterstukken te worden samengebracht en vergeleken en diergl. meer, rekening houden. Voor hem is alleen de kracht van eigen uiting, het nabijkomen van eigen observatie van gewicht. Zoo sterk en direct mogelijk te vertolken wat het violentst hem in beroering bracht, dat is het eminente willen wat in Vincent's werken immer sidderend leeft.

Hij laat u omtrild staan door de blakerende hitte over de met goudpoeder bestoven Montmartre-paden; de witte grond schittert óp, beweegt van stralend licht, de lucht vibreert boven de lichtwitte tuinen met hun riggelende staketsels. Hij dompelt u ónder in den wijngouden gloed van den avond in 't Zuiden, waar het Rhône-water heensnelt onder de strakke ijzerkevie van de brug door, die nu woest blauw



VINCENT VAN GOGH : Portret van een surveillant in een hospitaal.

schijnt, hij begruist en belikt, bestippelt en overgiet, in oneindig wemelend bewegen, de kruivigvolle woudzoomen, van de boomtoppen tot den wildbegroeiden grond, met tintelend oranje, en doorgloort de gaten, tusschen de zwarte spinsels van strengelend vervlochten takken, met koud avondsmaragd. En altijd is het menschelijk, zóó menschelijk. Ge zijt het zélf, het is niet buiten u. Die stoel staat zoo plompbeenig-vast met zijn keukensch-boersche geel op de roode bakken voor den valen wand, alsof ge zelf daar stondt, u staan voeldet. Nooit een mooi doen, een handig gebruikt toeval, een virtuoos effect, altijd straffe, op den man afgaande bedoeling, wel eens uitgekreten in plaats van gezegd, wel eens ontwrongen aan rauwe keel, alsof de stem lang benepen, verstikt geweest ware en nu plotseling uitschiet; maar nooit

VINCENT VAN GOGH: BOERDERIJ IN PROVENCE; (penteekening).
(Cat. N° 385).



VINCENT VAN GOGH: Hospitaal; waterverf. (Cat. N° 363).

TENTOONSTELLING VINCENT VAN GOGH

deftiglijk gemeten onwaar, nooit in een bepaalden vorm gegoten, in een bestaande transpositie omgezet. En dat is te belangrijker omdat Vincent invloeden genoeg onderging naar het uiterlijke.

Het werk der Parijssche luministen is inderdaad voor hem een point de départ geweest. Maar toch ook niet méér dan dat. Er waren stukken op deze tentoonstelling die men onwillekeurig afzonderlijk beschouwde. Ik denk aan het nauwkeurig gepointilleerde kleine Restaurant met de wit gedekte tafeltjes, waarop bloemen staan in vazen, aan teekeningen van buiten-Boulevards met de pen en wat gekleurd krijt, waarop de figuurtjes zoo rondend gezet waren, dat men er éér Toulouse Lautrec dan den krasgebarenden Vincent in zou ver-

moeden — een vlak gevuld schilderij in een gamma van oker, paarsroze en vaalgroen, herinnert zelfs bijzonder sterk aan Gauguin's manier. — En er zijn inderdaad gegevens, overleveringen van menschen die de Parijssche bent nog gekend hebben, vage vermoedens, die een twijfel aan de authenticiteit van zulke werken niet ongegrond doen schijnen. Maar dit blijft zeker : al zou een gedétailleerde studie, door gelukkige combinatie en vondsten gesteund, ook later eens uitwijzen, dat deze collectie allerlei omvatte, wat er feitelijk niet direct bijbehoort, er zou *niets* uitgehaald kunnen worden van die werken, die Vincent maken tot wat hij als schildersfiguur is, een geweldige, wiens oogen in brand stonden, die ademloos, met hamerende slapen en kloppend hart zijn wereld trachtte vast te houden, wiens geest drong in de verschijningsdingen en er hem zelf weer grijnzend uit toelachte.

Het is « onrijp » zeggen de métier-idealisten, wier heerlijkheid voor drie vierden in de pâte van hun verwen ligt; het is « slecht geteekend » zeggen de academici, die niet leerden dat de vorm moet verantwoord zijn tegenover en dóór het geheel, niet opzichzelf. Het is « talentloos » zeggen de talentloozen, wier eenige kunst een gemakkelijk afgaand kunstje is en die dezen eeuwigdurenden strijd met het materiaal — waarvan ook van Gogh's brieven getuigen — doet ijzen; het is « niet serieus » zeggen enkelen onder de grooten zelfs, omdat zij, die zich tot één enkelen vorm hebben kunnen bekennen, daar zij beheersching van geboorte bezaten, geen hart hebben voor wie zelfbeheersching zoo vaak mistte en *Titanisch* greep naar alles wat hem schoon scheen, naar alles wat zijn zieleoog zag en doorgronde, ook naar het onbereikbare. En zij zien niet, of willen niet zien, dat een schoonere waanzin, dan die van Vincent, ondenkbaar is, dat hij, vrij van alle knellende banden van het beter weten, eindelijk de aarde dorst doen golven, de ploeglanders stollend vloeien liet als lavastroomen, de wolken in woedende spiralen serpentijnen dansen voor het azuur en de sterren lichtspattend zag wentelen in snerpende vonkencirkels. Daarmee raakte hij aan sensaties die vóór hem niemand ook maar bij benadering heeft bereikt, ook H. Seghers niet, de eenige aan wien men soms herinnerd wordt. Dat was het einde. Ware het alleen de kleur geweest, die hij in 't matelooze had opgedreven, ware het bij Vincent niet nog veel dieper gegaan, daar het bij hem toch bovenal op expressie aankwam, zoo zou men in hem een geestverwant van Goncourts Coriolis kunnen zien : « Il cherchait partout de quoi monter sa palette, chauffer ses tons, les enflammer, les brillanter. Devant les vitrines de minéralogie, essayant de voler la Nature, de ravir et d'emporter les feux multicolores de ses pétrifications et de ses cristallisations d'éclairs, il s'arrêtait à ces bleus d'azurite, d'un bleu d'émail chinois, à ces bleus défaillants des cuivres oxydés, au bleu céleste de la lazulite allant du bleu de roi au bleu de



VINCENT VAN GOGH : PASTORIETUIN; penteekening.





VINCENT VAN GOGH : Kleine Vagebond; zwart krijt. (Cat. N° 312).

l'eau. Il suivait toute la gamme du rouge..... Pour peindre, le peintre croyait avoir maintenant besoin de tout ce qui brille, de tout ce qui brûle dans le Ciel, dans la Terre, dans la Mer. »

Ik zeg ware het de kleur, het licht, dat programma der luministen, alleen geweest; maar het verheft Vincent oneindig boven die eenzijdige bent dat hij, van hun middelen profiteerende, het dieper bleef zoeken. Ongetwijfeld schraagde hem — die voor zeer onafhan-

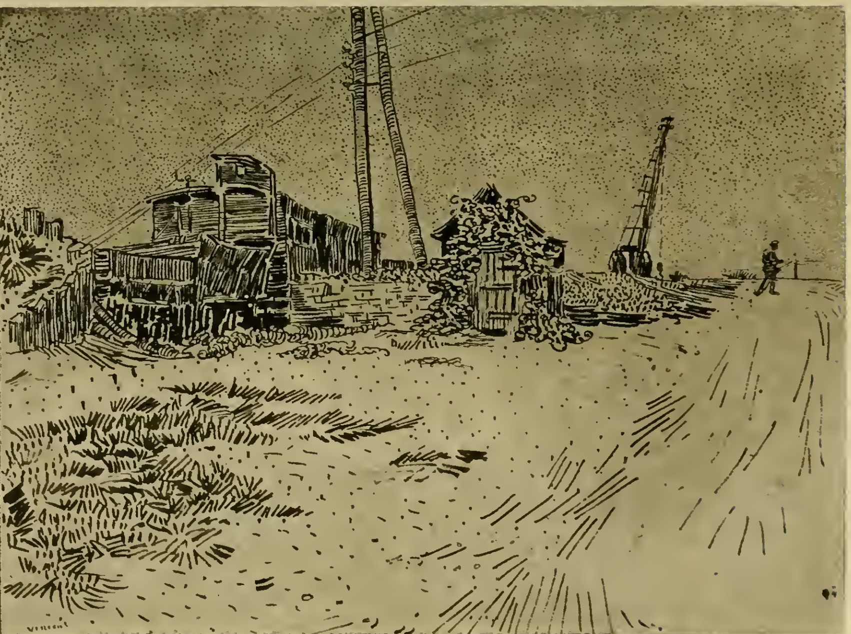
TENTOONSTELLING VINCENT VAN GOGH

kelijk mag gelden — tóch de nooit vergeten omgang met zooveel kunst van gansch andere richting, en bewijst zijn onomwonden bewondering voor Millet op zichzelf reeds begrip voor het monumentaal gekomposeerde geval. Ik ken haast geen oud landschapstuk dat in deftigheid en àfheid van kompositie Vincent's werken evenaart of overtreft, en bovendien is zijn geven toch oprechter nog. Bij hem geen schilderachtig hoehtje in den wegberm, als hij de rechte ingenieurslijn zag, geen vervallen schoorsteen, als het geteekende huis een nieuwe pijp had. Alle aangeleerde bevalligheid is hem vreemd. En was het niet de moeite, de nijdige kamp, de stroeve harde strijd met zijn kunst, die altijd weer iets wrangs aan al zijn werk geeft, die zijn lijnen soms zoo moeizaam en pijnlijk geschoven doet zijn en zijn kleur zoo krijterig opgezet, dan zou er inderdaad in dit eigengereide talent geenerlei leemte zijn aan te wijzen. In weerwil van zijn aanleg en zijn noesten ijver, ontbreekt echter tot in 't laatst het *gemak*, die lenigheid, die gulheid van doen, die ons zelve bij 't zien iets doet voelen van groote zegepralende vrijheid. Het blijft alles als onder tragischen druk, het staat om er met een aanduiding dichter bij te komen — lijnrecht tegenover Göthe.

En die leemte, die valsche hersenwrong misschien, die weerbarstige zenuwen, ze zijn juist aan den anderen kant tevens de oorzaak dat Vincent zoo *rücksichtslos* geweldig kon zijn en dat zijn levenswerk — en van welk een grooten omvang een œuvre is dat — zoo groot en geïsoleerd voor latere geschlachten, of laat mij liever zeggen voor een « kleine gemeente » onder de latere geslachten, zal blijven.

September, 1905. W. Vogelsang.





VINCENT VAN GOGH : LANDSCHAP MET TELEGRAAFPALEN ; teekening.
(Cat. N° 372).





DE GESCHILDERDE GLASRAMEN IN O. L. V. KERK TE ANTWERPEN

(Vervolg en Slot).

DE GESCHILDERDE GLASRAMEN IN O. L. V. KERK TE ANTWERPEN



OMBOUTS' [1] *Avondmaal*, dat denzelfden datum draagt als de door Filips I en Hendrik VII geschonken ramen, komt ons niet zoo schoon als deze voor. *Het perspectief of de diepte in het decoratieve tooneel, moet tot het strikt noodzakelijke bepaald worden.* Wanneer men in een dergelijk decor een geheele episode wil plaatsen, in stede van een eenvondige voorstelling van silhouetten en figuren met rustige, kalme, gebaren, moet de geheele voorstelling geschieden op hetzelfde plan, zoodat we al de personen tegelijk in het oog kunnen krijgen, want we weten dat het licht op een doorzichtig, hellend vlak valt, waardoor het wordt getransformeerd. Het zou dus onredelijk zijn om hier een illusie van diepte te willen geven. Wanneer we aan deze logische begrippen te kort komen, krijgen we een optisch bedrog. Overigens passen de regelen, die bij de samenstelling van het *Avondmaal* hebben gegolden, niet voor een schildering op glas. De Apostelen zitten om een tafel in

[1] Door Capronnier in 1870 gerestaureerd, bij welke gelegenheid ook het opschrift werd veranderd :

D. O. M.
Et felici memoriae Engelberti II
Comitis Nassaviae Vianen Burggravii
Antverpiensis toparchae Grimbergensis Bredani
Diesthemiensis et Sichemensis
Gubernatoris generalis provinciarum Belgicarum
sub Maximiliano I Imperatore
Anno M. D. III a Nicolao Rombouts pictum
Seculo XVII media parte renovatum
Anno M. D C C C. L X X a Joanne-Baptista Capronnier
ductu et consilio
Baronis H. Leys, F. Gons et P. Génard
Restauratum

een halven kring, zonder die juiste orde, die alleen aan het tooneel een uitdrukking van rust kan geven. Een priesterlijke kalmte, de hoogste eigenschap bij deze werken in glas, ontbreekt. Aan het individueele gevoel wordt meer waarde gehecht dan hier te pas komt en dat zich in te breede gebaren openbaart. Hier bij deze, bij uitstek op uiterlijk vertoon berekende kunst, *wijkt de psychische schoonheid voor de overmacht van stijl en kleur.*

De oppervlakte door de kleuren ingenomen, die elk figuur afzonderlijk kenmerken, moet aan zekere wiskundige berekeningen beantwoorden, die door de goede glazenmakers onbewust worden in acht genomen en die altijd geëerbiedigd moeten worden, waar men een volmaakt geheel verkrijgen wil. In dit raam zijn de partijen ongelijk van kracht en ongelijk verdeeld ; daardoor krijgen we een besliste indruk van wanorde, van een zeer in 't oog vallend gebrek aan samenhang. Toch zijn de glazen elk voor zich superb, met hun ultramarijn, dat een ware lust voor de oogen is en hun prachtig citroen geel, dat hier die zekere scherpte mist, die we anders vaak bij deze, dikwijls te onpas aangewende kleur ontmoeten. Zeer valt 't te prijzen dat het werk bijna nergens door den penseelslag wordt bedorven, trouwens, *schildering op glas* zal altijd, zooals men weet, een vijand zijn van het mooie glasraam, dat enkel uit mooi getint glas, zonder bijschilderingen moet bestaan.

Dit raam, met al die verschillend getinte ruiten, zou veel mooier zijn, ware er geen gebrek aan harmonie tusschen de beschilderde ruiten en al die stukken ongekleurd glas.

Onder al deze, niet bij elkaar passende figuren, staat Judas, die schijnt neer te zijgen onder een duister voorgevoel en zijn berouw, met den rug naar den toeschouwer gekeerd. In deze inderdaad bewonderenswaardige houding, met omtrekken, die in een apotheose zouden passen, leest men duidelijk zijn inwendigen strijd en zijn diepen val. De voorgaande figuur, de Apostel met de decoratieve houding, die met hem op dezelfde lijn staat en de serene Christus, zijn inderdaad echte glasraam-figuren. De overigen die zich bewegen of slechts ten deele zichtbaar zijn, hebben geen rustig-kalme, maar haastige, onoverlegde gebaren. Eén eerwaardig hoofd, met twijfel in de oogen en argwanend saamgetrokken trekken, ziet den zondaar doordringend aan. De aantrekkelijke groep op den achtergrond is zeer juist en gevoelig van opvatting.

De uitdrukking van de gezichten is welsprekend, de een wijst met zijn vinger den verrader aan, de ander, met gevouwen handen, kan het niet gelooven. De Christus, met zijn eigenaardigen kruisvormigen nimbus, is treffend; zijn gelaat weerspiegelt zedelijke schoonheid, maar het gebaar is vaag en onzeker; de bewegingen, trouwens,

Glasraam van Filips II en Johanna van Castillie.

(O. L. Vrouwenkerk, Antwerpen).



moeten in deze kunst logisch wezen, bijna brutaal in hun eenvoud.

Graaf Engelbert II van Nassau, landvoogd der Nederlanden en schenker van dit raam, ligt in zijn kostbaarste kleederen naast de nederigen der aarde op een papegaaigroene bidbank geknield. Dit portret heeft aanleiding gegeven tot een mooie uitstalling van meekraprood en volle blauwe tonen.

De Romaansche Architectuur, die het tooneel afsluit, is hier niet anders dan een op zich zelf staande versiering. Eerst veel later, in de XVIIde eeuw, werden deze bouwkundige vormen in de teekeningen op glas ingevoerd. Geheele tempels werden er toen afgebeeld. De glazenmaker had alle gevoel voor den stijl van zijn kunst verloren en als een machteloos parasiet, copieerde hij maar goedmoedig den een of anderen Renaissance tempel, die aan zijn teekening slechts het uiterlijk gaf van een ernstigen stijl. Al is de glazenmaker hier ook geleerder geweest dan die van het venster met den Evangelist, de architectuur blijft hier toch edel, zonder overlading of plompheid, die haar ontstaan dankten aan te groote gemakkelijkheid door een vooruitgang in de techniek. De kapel is in Romaanschen stijl opgetrokken, een halfronde portiek geeft uit op een maar even getinte lucht.

Rombouts heeft het tympan van het ogivale venster en de lijst van het *Avondmaal* prachtig versierd met de mooie wapenschilden van den graaf en zijn verschillende Heerlijkheden (1). De zachte, malsche en toch heldere kleuren, beelden wapens op de schilden af, die met hun schitterend loofwerk van azuur en goud veel bijdragen tot den luister van het toch voornaam ingehouden koloriet. Bovenaan het wapen van Antwerpen, waaronder dat van Engelbrecht van Nassau, met de devies : « *Ce sera moi, Nassau* » met een bloemvaas er boven. Daar naast is nog iets van de goed opgevatte kleuren overgebleven, het smeltblauw vooral is heel frisch bewaard in de friezen van de wapenschilden. De viooltinten zijn echter verloren gegaan. Onder de mooie kleurenvakken, die veel tot het bekoorlijke van dit kerkvenster bijdragen, vinden we het marineblauw, olijf- en ander natuurlijke groenen, naast een star onbewegelijk en toch hevig rood.

(1) Aan weerszijden van het raam ziet men de zestien kwartieren van den Begiftiger, te beginnen met de rechterhand :

Nassau,
Van der Marck,
Vianden,
Kleef,
Polanen,
Salm,
Hoorn,
Valckenburg,
Daelenbroeck-Heinsberg,
Gulik,
Voerne of Voorn,
Engeland,
Solms,
Falckenstein-Munzenberg,
Lippe
Falckenstein.

Het werk wordt echter op een afschuwelijke manier bedorven door een overmatig aanwenden van ongekleurd glas. Hier spreekt dit gebrek nog sterker dan in het kerkraam van Hendrik VII. De metaalachtige glans, zonder eenige kunst, vormt randen van tot één versmolten, brandende kleuren. Zij tasten zelfs het schaduwveld om het raam aan. Het is hier de plaats om een ernstige aanmerking te maken, niettegenstaande de moderne methode, die dikwijls alle randen uitsluit. *De omraming der vensters moet in krachtige, sprekende kleuren worden gehouden, wier forsche tonen een sober contrast vormen en de schaduw verwarmen, die ze omringt.* Verder moeten venster en kader beide van glas zijn, waarover de gekleurde stofdeeltjes liggen, en door een ervaren en bekwamen glasschilder, die behoorlijk van de aantrekkelijkheid van krachtige, mooie kleurverbindingen op de hoogte is, zóó worden verdeeld dat het heftig binnenvallen van het licht ze niet kan vernietigen of tot bleeke, nevelachtige tinten doen ontkleuren en toch ook weer zóó dat het heldere licht den tijd zou vinden om er in te ontbloeien en er zijn rijkdom in uit te storten, dat het ons toezendt in een kruisvuur van stralen. Deze laatste kwaliteit vinden we vooral in de twee vensters van de groote zijbeuk, waar de kleurverbindingen onbeschrijfelijk mooi zijn.

Nadat we het volslagen gebrek aan opvatting, stijl en overeenkomst, tusschen deze glasramen en den overheerschenden toon in de architectuur van de cathedraal hebben opgemerkt, kunnen we nieuwe kleurverbindingen bewonderen, die we in de vorige vensters niet hadden gezien. Minder mystiek, en vooral veel meer heidensch, bijna wellustig, schitteren ze dof in ineenloopende nuances. 't Is of de zon haar stralen door het vochtig waas en de doorzichtige droppelen heen zendt, die door een zomer-onweder achtergelaten zijn. Het eerste raam, waar koraal en vermiljoenen kleuren overheerschen en dat in een randversiering het jaarcijfer 1537 draagt, stelt *de Bekeering van Paulus* en het andere de *Aanbidding der Koningen* voor. Beide werden door het aanzienlijke geslacht der Fuggers aan de kerk geschonken. Behalve de prachtige kleuren, die als zoovele levende liefkozingen zijn, bezitten deze werken geen bijzondere hoedanigheden ten opzichte van een bepaalde glasschildermanier.

WERKEN DER XVII[e] EEUW: HET ALBRECHT EN ISABELLARAAM [1]

Terwijl de prachtige stukken in de groote beuk toonbeelden zijn van verrukkelijke, machtige, opeenvolgende kleurenharmoniën, treffen we in het kerkvenster van Albrecht en Isabella niet anders aan dan

[1] In de kruisbeuk, Noorderraam, daar geplaatst als een herinnering aan

een opeenvolging van eentonige tinten, zonder eenigen weerklank. De levendigheid van waar enkele, op zich zelf staande kleuren, bovenop een andere tint ligt, treffen niet allen op het zelfde oogenblik het netvlies.

Het heele werk, met zijn bleeke melankolieke kleuren, lijkt wel een beetje op een verschoten tapijt. Het vormde ten allen tijde een groot contrast met het andere, mooie venster en is nooit veel meer dan een *camaïeu* geweest van rossig siena, dat het licht zoo moeilijk doorlaat en dat het droefgeestig penseel van Cornelis Cussers (¹) hier zoo slaafs getrouw heeft uitgespreid. Deze kunstenaar schijnt de hoofdgeheimen dezer tooverkunst der XIIde eeuw niet te hebben gekend, die den beginnenden glazenmaker eenvoudig leerden dat men alleen dan een goede teekening krijgt, als men de verschillende stukken geschilderd glas, die door looden banden verbonden zijn, bijeenvoegt, en dat het aanwenden van getinte ruiten in de massa, de eenig ware methode van kleur aanbrengen is. Verder dat het gebruik van het penseel alleen dan is aan te bevelen, als alle andere middelen te kort geschoten zijn.

Een verpletterende massa portieken, overladen met uitstekken, kroonlijsten, monumentale friesen, veroorzaken op de ruit een leelijke opeenhooping van ondoorzichtig bruin, dat het binnendringen van het licht verhindert. Onder deze geweldige architectuur, zijn Albrecht en Isabella zelf bijna geheel begraven. De dikke lagen verf op de verschillende veelhoekige ruiten gesmeerd, die oorspronkelijk den rijkdom der hofkleedij moesten verbeelden, zijn geheel verdwenen en thans schitteren alleen nog maar enkele details, dank zij 't een of ander stuk glas, dat frisch is gebleven tusschen de kleurlooze gedeelten in.

Een hemel, nog saaier van kleur dan een Noorsche schemering,

een edelmoedige daad van bovengenoemde vorsten. We laten hier het opschrift volgen, dat in de vorige eeuw werd hernieuwd :

Albertus et Isabella, archiduces Austriæ Belgarum principes,
Pro suo erga Deiparam et huius Basi licæ et urbls tutelarem
Affectu et cultu more progenitorum prosuerunt
Anno Dni MDCXVI

Insigne hoc mommentum Anno, MDCXVI
A Joanne B. van der Veken delineatum, a Cornelo
Cnssers confectum
Anno MDCCCLXVI
Munificentia ornatissimi viri Jacobi Fuchs
Ordinis Leopoldini equitis hujus eccelesiæ
Ædilis
Petri Génard et Francisci Góns ductu et consilio
Henricus Dobbelaere restauravit.

(¹) Cornelius Cussers, *alias* Cussens.

rust slap, zonder eenige energie, op 't onbehagelijk profiel van twee leeuwen, die gezeten op een fronton, een schild met een standaard omhoog heffen.

Hoe zou dit vuile bruine gordijn van verslenst oker en gebrand *cassel*, waar het oog niet doorheen dringt, de goddelijke rol van een kerkraam kunnen vervullen? Het denkbeeld van pracht, een der eerste indrukken die het moet verwekken, kan niet meer in het leven geroepen worden door dit werk, dat het frissche der eerste jaren gansch verloren heeft. Niets meer herinnert er nog aan die stralende kunst, die ons vooral door de levendige fijnheid van haar kleurenharmonie moet betooveren... die ons moet verblinden, verlokken, eer ze ons ontroert of onderricht; die kunst, die de ziel moet verheugen en reine geestdrift bij ons opwekken. Overigens past de armoedige grondstof niet bij haar vruchtbare schoonheid, die wars is van alle treurigheid. De vorstelijke personen, elk geknield met hun schutspatroon achter zich, zijn ternauwernood zichtbaar in het centrum van het groote, bruine venster, dat niets van zijn oorspronkelijke aantrekkelijkheid behouden heeft. Wel zijn ze geheel naar 't leven bestudeerd en met al 't kunnen van een zeer bekwaam glasschilder weergegeven, die de motieven van de cartons waarnaar hij werkte, goed begrepen had, en als we aandachtig bekijken, vertonen ze een groote waardigheid, geheel vrij van de melankolieke boetvaardigheid van Johanna van Castilië op het glasraam in de St-Antoniuskapel. Zoo als we daareven reeds hebben gezegd, kunnen we vooral in de détails een zeer eigenaardige glas-alliage opmerken. Een glimlachend serafijntje houdt een aschgroen medaljon in de hand, waarop een bevallige Madonna geëtst is en een blazoen, waarvan de verschillende onderdeelen heel gelukkig zijn saàmgevoegd.

Maar het blijft toch een doodsch werk, waar de zon zich wel dikwijls in komt spiegelen en haar straalbundels werpt door het raam aan het andere uiteinde van het transept, [1] zonder er echter dien prachtigen glans aan mee te deelen, dien men in andere vensters vindt. Zelfs onder die veelvoudige stralen, als de beiaard een oud Vlaamsch liedje doet trillen, blijft het onbewegelijk en ontroert ons niet. De hoofdgebreken in dit venster, komen voort uit een al te overvloedig gebruik van met het penseel beschilderd glas, waarvan een langzame vernietiging het gevolg is. Overigens wordt het stuk ook door de teekening van een zeer banale architectuur bedorven. Welken indruk ontvangen we, bijvoorbeeld, van een tempel in den heerschenden stijl of een verdwenen tijdperk, die op de glazen oppervlakte zijn getee-

[1] Modern werk van Capronnier.

Het Laatste Avondmaal door Rombouts.

(Glasraam in O. L. Vrouwenkerk, Antwerpen).



kend? Bij de voorstelling van een inderdaad bestaande of bestaan kunnende architectuur, vergen we ook natuurlijke kleuren. In plaats van een geheel fantastisch gebouw van kostbare gesteenten en ongeevenaard schoone vormen, staan we hier tegenover het grijs of pistache-geel koloriet, van een van die zware steenen monumenten die altijd aan de open lucht blootgesteld zijn. Deze gammas van neutrale tonen kan het licht dus onmogelijk in mooie, levendige kleuren veranderen.

Trouwens, voortbrengselen van een anderen vorm van kunst, beeldhouwwerk, kerkelijke of wereldlijke architectuur, stoffen, vazen of brocaat, alle voorwerpen van gewone menschelijke kunstnijverheid, passen niet als stoffage bij een doorschijnend decor. Het is een geheel op zich zelf staande schepping, geheel vrij van stoffelijke banden en onafhankelijk van eenige schilder- beeldhouw- of bouwkunst. De regels van alle mogelijke andere kunsten, waar teekenen bij te pas komt, gelden niet voor die van het glasraam, dat, goddelijk en stralend, *alleen* in zijn ideale schoonheid staat... Het is als een fantastisch beeld uit een droom en staat héel ver buiten onze gewone beschouwing. Geheel anders is hier ook de toepassing van de wetten der zwaartekracht, die de beweging en de samenstelling van elke kunstuiting regelen, waar de lijn een email zonder relief omlijst. Het zoete, droeve lied, dat de kleurenharmoniën op de Italjaansche fresken der veertiende eeuw voor onze oogen schijnen te zingen, heeft geen recht van bestaan meer in de mysterieuse kunst van het getinte glas. De afstand, zoowel als de beschilderde en onbeschilderde deelen, krijgen er een heel andere beteekenis door. De studie der moderne kerkramen, die de Antwerpsche kerken versieren, zou ons in staat stellen deze theoriën verder te ontwikkelen, die hier eenvoudig als een haastige uitweiding neergeschreven, wel terecht als een al te absolute thesis zouden kunnen worden aangemerkt.

In hetzelfde uiteinde der kruisbeuk, bevinden zich vier kerkramen [1] die, wat hun innerlijke waarde betreft, maar van middelmatig belang zijn. Ze vormen even zoovele nieuwe bewijzen voor het verval der glasschilderkunst in de XVIIde eeuw. Hoewel deze vensters met bekwame hand gerestaureerd werden, zijn ze toch veel minder mooi dan elk ander werk uit hetzelfde tijdperk [2].

Het eerste van deze luchtig beschilderde ruitjes stelt den begiftiger Jean Delrio, een beschermer der Schoone Kunsten voor, geknield vóor een reusachtig kruis met lange armen, waaraan een

(1) De door ons geraadpleegde documenten en de randversiering van het venster zelf geven de jaren 1615 en 1619, die echter van betwijfelbare juistheid zijn. Hier wachten den weetgierigen archeoloog nog vele verrassingen.

(2) Onbekende meester. Hersteld door Dobbelaere van Brugge.

schoone, uitgeputte Christus hangt, tamelijk goed in den stijl, en omringd door de traditioneele figuren. Eerst de soepel geteekende, heel mooie Maria-figuur, met appelgelen nimbus, gevouwen handen en smaakvol gedrapeerd in een blauw kleed, dat helaas geheel is verschoten, en waarvan de kleur in 't geheel niet meer *spreekt*, zooals trouwens al de kleuren op de drie andere vensters. Verder Magdalena, den voet omhelzend van het kruis, waarvoor ze geknield ligt. Eindelijk, tegenover de Maagd, de staande figuur van St. Jan, die de gelukkige aanleiding is voor de eenige, waarlijk mooie kleurenverbinding. De ruitjes, die zijn kleeren vormen, geven een heel mooie combinatie van rood en groen, olijfgroen met een heel levendig cobalt doortrokken. Het rood is scharlaken, even aangetint met scherp vermiljoen.

De versiering, die het tweede venster afsluit, stelt een Besnijdenis (1) voor, waarvan de samenstelling van het geheel van belang ontbloot is, de kleuren tamelijk banaal en het geheel zonder eenige decoratieve bedoeling opgevat, terwijl er een buiten verhouding groote plaats door een kolossaal fronton en een opschrift wordt ingenomen. Een volgend venster stelt *Onze Lieve Vrouw in het brandend braambosch* voor (2). Omringd van al haar attributen als koningin des hemels, zooals ze aan de herders verscheen, schittert de tamelijk stijf opgevatte figuur van de maagd in het hart van een aureool, waarvan de glasstof met chelidoniumgeel getint is. Het visioen vertoont zich onder den kruin van een boom, die het Brandend Bosch (3) moet verbeelden.

Zijn stam schiet uit een laag altaar omhoog, waaromheen pelgrims en donateurs de Heilige aanroepen en aanbidden. Deze laatste, zeer gelukkig gegroepeerde personages met hun kinderachtig hierarchische Madonna, bezitten alleen de aantrekkelijkheid van een goed ineengezet stuk.

In het beste dezer middelmatige vensters, wordt het licht verhard en verbrokkeld door de scherpe, droge kleuren, waardoor het heen dringen moet. Het stelt voor Godfried van Bouillon, den stichter van de Orde der Monniken van Sint Michiel, staande voor zijn leger en wien Turksche vorsten, die aan zijn voeten kruipen, om genade komen smeeken. Onder aan het tooneel, het geknielde kapittel van

(1) en (2) Gerestaureerd door de glasschilders Stalins en Janssens.

(3) Waarschijnlijk moeten de boomen en de Heilige Maagd alleen voorstellen het beroemde *Ons Lieve Vrouw op 't Staaksken*, die, ten tijde van den ketter Tachelyn, haar wonderen verrichtte op de plaats zelve, waar nu de cathedraal staat.

Altoos de chronologische orde volgend, moeten we nu melding maken van de werken van Abraham van Diepenbeeck (1607-1675), den leerling van Pieter-Paul Rubens. De vier aalmoezeniers-portretten op het glasraam, voorgesteld in het kostuum van het midden der XVIIe eeuw, zijn de laatste overblijfselen van een mooi venster, dat in 1793 vernield werd.

Sint Michiel (1). Op den achtergrond ontwaart men de Lieve Vrouwen- en de St. Michiel's kerk (2).

De glasschilderkunst, die in de XVIde eeuw al begon te krukken, naderde haar einde in de XVIIde eeuw en stierf in de XVIIIde (3). De soort van verachting die de doekschilders van Musea en Galerijen voelden voor deze edele kunst en de zorgeloosheid van de geestelijkheid van dat tijdvak, waren de eerste oorzaken van haar verval. Niet veel kerken werden er nog gebouwd ; de vernielde ruiten werden door ongekleurde vervangen, opdat het inwendige der gebouwen beter zou worden verlicht ! De glasbakkersovens, die niemand meer noodig had, doofden uit, zoodat aan de enkele aanvragen van hen die de mode van wit glas durfden braveeren, niet meer voldaan kon worden. Die slaap was zóo diep, dat men, zooals iedereen weet, in het begin van de vorige eeuw meende dat het geheim tot het vervaardigen van mooie, gekleurde glazen geheel was verloren gegaan (4). In het al meer en meer toenemen van dit snel verval, kwam men eindelijk zóo ver, dat er niets anders meer gemaakt werd dan versierde blazoenen. Dit treurig tijdvak wordt heel goed getypeerd door een bijna luguber glasraam met een enorm zwarte vampyr, die tegen de ruit zit geplakt en die het vierde venster aan de lage zuidzij van de cathedraal afsluit (5). Het is een schild met groote sombere *lambrequins*, breed uitgespreid op een effen, gernit veld. De mooi gekleurde arabesken hadden wel heel aangenaam kunnen treffen en een grond van donker sinapelgeel met purperen, goud gevoerd helmdek, wel heel harmonieus en glasraamachtig kunnen zijn, als het bijna zwarte bruin der groote blazoenblaren, niet een soort van ontkenning ware van de kunst, waarin licht en kleur alles zijn.

Zóó zijn de kerkramen, die ons de revolutie heeft gespaard. De moderne werken staan echter veel lager, in stijl, zoowel als in koloriet. Ze onderscheiden zich zeer zeker door andere hoedanig-

(1) Begiftiger van het glasraam, dat, evenals het voorgaande, in 1866 werd gerestaureerd.

(2) In 1793 werden de blazoenen, onder en boven aan de vier vensters, ingeslagen door de *Sansculotten*. Een ongekleurde, vierledige ruit, neemt nu de plaats van deze verdwenen versieringen in en vermindert nog het effekt van de toch al niet al te fraaie stukken.

(3) Op het doopvont, spreken ons de door van Diepenbeeck op glas geschilderde portretten, ook van het verval van deze kunst, al zijn ze als schilderwerk van hooge waarde.

(4) Enkele theoretische geschriften, zoowel als Holland en Engeland, hebben de praktische geheimen van deze kunst voor ons bewaard. Enthousiaste kunstenaars, zooals de Meester-Glasblazer Jean-Baptiste Béthune, trokken met eenige knappe werklui naar Engeland om te studeeren en een tak van Kunstnijverheid te doen herleven, die zoo wonderbaar ideaal en waardig in hun oogen was.

(5) Door de familie Ulens in 1708 aan de kerk geschonken.

heden, maar we moeten toch zeggen dat die glorieuse kunst, die de stralen der zon in stroomen van waarlijk paradijsachtige schoonheid doet veranderen, nu nog maar pas aan 't herleven is; dat nog maar weinig kunstenaars begrijpen dat het de eenige roeping is van het gekleurde glas, om onder eenvoudig- majestueuse lijnen alleen dat te kiezen, wat de lichtbundels aan pracht en glans bezitten en dat de ruit alleen het licht één oogenblik moet tegenhouden om het verheerlijkt en geïdealiseerd terug te kaatsen.

J. DE BOSSCHERE.



(Phot Hanfstaengl).

REMBRANDT : ZELFPORTRET VAN 1640.
(National Gallery, Londen).





REMBRANDTIANA

I.

REMBRANDT'S WIJZE VAN ADAPTEEREN



VOOR wie zich met ernst en overgave in de kunst van een grooten meester als Rembrandt verdiept, wordt het, bij elk willen naderen tot haar wezenlijksten zin, een behoefte en een weelde, zijn wijze van voortbrengen aandachtig na te sporen. Men zou, indien het mogelijk ware, mede willen treden in de straten door welke hij gegaan is. Men zou de invloeden willen begrijpen welke hem bewogen, en vóór zich willen zien, hoe hij zich door die invloeden liet leiden, Men zou de lessen willen kennen welke hij aannam, en die welke hij versmaadde. Men zou de indrukken willen nagaan welke hij onderging en de wijze waarop hij ze verwerkte. Men zou zijn verrukkingen willen weten, en den strijd willen mogen volgen, dien hij doormaakte in het daaruit krachtiger ontplooien en het voortdurend zuiveren van zijn kunst. Men zou niet alleen achter zijn ezel willen staan en het gansche bedrijf kunnen bespieden in zijn bezige en geheimzinnige werkplaats, maar men zou ook in de nog veel mysterieuzere werkplaats van des schilders geest, het ontstaan en het naar buiten groeien van het kunstwerk willen mogen gadeslaan.

Wij allen bevroeden wel, hoe dit in den grond onmogelijk is. Wat weten wij omtrent den geestesgroei van den tijdgenoot, die levend naast ons gaat, — en hoe zouden wij dan uit de doode bescheiden, van een man wiens geboorte reeds drie eeuwen achter ons ligt, dien polsslag nog kunnen hooren nakloppen !

Maar toch, wij hebben zijn kunst zelve, die levend is blijven getuigen, voor wie bij machte is te verstaan, en die zelve ons het best op den weg helpt om hare wording te ontraadselen. En het blijkt soms minder ondoenlijk, iets van zulk speuren naar de werkwijze eens grooten kunstenaars te beproeven, wanneer men zich een wijle

tot het beschouwen en gadeslaan en vergelijken van een bepaalde reeks zijner kunstwerken bepaalt, dan wanneer men het gansche verbijsterende komplex van eens meesters werken in eens in oogenschouw zou willen nemen. Bovendien, wanneer men, zooals bij Rembrandt het geval is, door bewaard gebleven dokumenten niet geheel onbekend is behoeven te blijven met des meesters smaak en neigingen voor de kunst van anderen, dan worden wij, bij de zeer moeilijke taak om in zijn eigen produktie zijn werkwijze en zijn verhouding tot anderer kunst te volgen, door zakelijke aanwijzingen toch ook nog wel een weinig verder geholpen.

Scherpzinnige speurders hebben dan ook reeds menigmaal stof helpen aandragen tot beter begrip omtrent het tot stand komen van Rembrandt's werken. En wanneer schrijver dezes in dit opstel wil beproeven, aan enkele van 's meesters portretten nog eens iets omtrent hun wijze van ontstaan na te gaan, dan is dat geenszins in de meening daarmede in wezen veel nieuws te zullen aanbrengen. Maar het blijkt in de kunstgeschiedenis somtijds mogelijk, door een nog weder eens opnieuw groepeeren van meest reeds bekende bizonderheden, toch niet geheel nieuwe inzichten nog weder eens duidelijker tot hun recht te doen komen. En bovendien is er, buiten de eigenlijke vaklieden, nog altoos aan zoo weinigen iets gemeenzaam omtrent het eigenlijke karakter van Rembrandt's kunst, dat het dunkt mij niet ongewenscht ware, wanneer men in iets algemeener kring, van den diepzinnigen levensomvatter nog iets anders wist vast te houden, dan alleen de eeuwige frazerie over zijn kwalijk begrepen clair-obscur.

Dat Rembrandt, bij al den schat van leven dien hij in zich wist, er altijd op uit was, zijn geest te verrijken aan wat vreemde kulturen aanschouwelijk schoons en levends en wonderlijks hadden voortgebracht, — dat hij overal en in alles voedsel zocht voor het rijker uitbeelden van wat er broeide in zijn grootscheepschen geest, het zou, ook al werd het ons uit de dracht van zijn kunst zelve niet geopenbaard, ons dan toch uit de kennis van zijn verbazende kunst- en rariteiten-verzameling al moeten blijken. Andries Pels had wel gelijk, toen hij, in zijn onredelijke aanklacht tegen Rembrandt's onleerzaamheid, althans het voorbehoud maakte, dat :

> « hij tot zijn voordeel nam,
> Wat ooit uit 's wærelds vier gedeelten herwaarts kwam. »

En al was het misschien juister dan de rijmelaar Cornelis de Bie zelf bevroedde, toen deze van Rembrandt's kunst getuigde :

> « Daer niet als levens gheest van binnen in en woont. »



REMBRANDT: GEËTST ZELFPORTRET VAN 1631.
(Prentenkabinet, Amsterdam).





REMBRANDT: Pennekrabbel naar Rafaël's Castiglione.
(Albertina, Weenen).

niet minder waar is het, dat Rembrandt nooit rustte in het zoeken om dien innerlijken geest, altoos rijker, krachtiger en volkomener, in gestalten van de, zooals hij het zelf noemde, « natuereelste beweechgelickheyt » naar buiten te zetten.

Een aardig staaltje van hoe Rembrandt's veelomvattendheid, in een kunstwerk van aan hem vrijwel tegenovergestelde geaardheid, stof mocht vinden voor een motief, dat hijzelf in eigen kunst vrijelijk wist te verwerken, werd door Dr. Hofstede de Groot, in het *Jahrbuch der königlich preuszischen Kunstsammlungen* van 1894 aangebracht.

Het beroemde portret van Balthazar Castiglione door Rafaël (thans in het Louvre) werd in het jaar 1639 te Amsterdam in het openbaar geveild, en Rembrandt schijnt op de auktie tegenwoordig geweest te zijn. Althans men vindt van hem in de Albertina te Weenen een pennekrabbel, rond welke heen met Rembrandt's eigen hand deze notitie geschreven staat « De Conte batasar de kastylyone van raefael verkoft voor 3500 gulden ; het geheel caergesoen tot Luke van Nuffeelen heeft gegolden fl. 59456; — : Ano 1639. » Dr. de Groot liet gevoelen, hoe deze vlugge krabbel een brug vormde tot Rembrandt's fraaie zelfportret in ets van hetzelfde jaar.

Ik wil nu het ontstaan van dit zelfportret en het verder doorgroeien van het motief in 's meesters kunst, nog eens nader beschou-

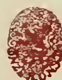


REMBRANDT: Geëtst portret van een nadenkenden jongen man; 1637.
(Prentenkabinet van het British Museum, Londen).

wen, en daarmee beproeven iets van Rembrandt's werkwijze nog nauwkeuriger te demonstreeren.

Maar dan is het in de eerste plaats van belang na te gaan, in hoeverre Rembrandt al vroeger iets had gemaakt, waarin diezelfde eigenaardige poze van deze beeltenis met de baret werd opgezocht. Mij dunkt, het motief had hem reeds lang, zij het dan ook in onzekeren vorm, voor den geest gezweefd. Niet later dan van het jaar 1631 toch, heeft men een geëtst zelfportret van Rembrandt, waarin hij het — bij dezelfde houding en ongeveer dezelfde verlichting van den kop — zich opzetten van een schuin hoofddeksel boven ver naar beneden uitkrullende haren, al in praktijk had gebracht. En zelfs vindt men in dat vroeger geëtste zelfportret, een op dezelfde wijze gehandschoende hand, uit een naar ons toegekeerden, wijdgemouwden arm steken, welke arm daar al eveneens een steenen steunsel onder zich schijnt te vinden. Intusschen was het schuinsche hoofddeksel hier nog een zwierig opgemaakte hoed, in plaats van de latere baret of zooals Josi het noemde: de *Mezetijnsche Muts*, ontneemt de opgeduwde rechtsche schouderpartij hier aan het lichaam nog veel van de toch beoogde sierlijkheid, en is de wijde op den voorgrond tredende linkermouw

REMBRANDT : GEËTST ZELFPORTRET VAN 1639.
(Prentenkabinet van het British Museum, Londen).





REGNIER DE PERSIJN : Gravure naar Rafaël's Castiglione.
(Prentenkabinet, Amsterdam).

er nog geenszins tot iets moois opgelost. Zes jaar later dan zien we den meester in het, van uitdrukking zoo prachtig verdiepte, portretetsje van den nadenkenden jongen man, het motief van deze houding op meer harmonische wijze verwerken. [1] Maar Rembrandt zocht, bizonderlijk in deze jaren, ook nog naar iets weidschers, iets van princelijke deftigheid, en in de aristokratische kunst der evenmatige

[1] Het ovale zelfportret van 1637 uit het Louvre, biedt wat den kop betreft al veel van de ets van 1639, alleen geeft het in het geheel nog niets van den zwaai ervan.

Italianen was het, dat hij gereedelijk voedsel voor deze neiging vond. De mise-en-page van Rafaëls Castiglione nu, heeft hem — zijn krabbel bewijst het — in dit verband getroffen, getroffen intusschen niet als iets nieuws, vreemds, buiten zich staands, maar als iets waar hij eenige aansporing in vond tot het verder zoeken naar vollediger oplossing van een opgaaf, welke hem reeds lang had beziggehouden.

Een aansporing slechts, want het komt mij voor, dat hij ook hier nog geen voldoende vingerwijzing tot een eindoplossing van zijn probleem mocht vinden. Dat midden in het kader zetten van Castigliones kop, kon hem niet geheel voldoen. In zijn eigen zooeven genoemd geëtste zelfportret van 1631 had hij, zooals hij dat over het geheel gaarne deed, den kop meer uit het midden gebracht; hetzelfde deed hij op het etsje van den nadenkenden jongen man, waar de figuur over het geheel nog meer naar den rechtschen onderhoek werd geduwd. In deze opvatting nu vond hij bij den midden in het kader staanden Castiglione, geen aanwijzing tot een verdere oplossing. En ook voor de houding van het met den wijdgemouwden arm op een steunsel leunen, welke hij in het vroegere zelfportret had gezocht, bood Rafaël niets wat hem verder kon brengen. Bovendien teekende hij op zijn krabbel de muts wel zwierig schuin, maar op den Castiglione zelf stond die eigenlijk vrijwel recht, zoodat hij hierin meer van zichzelf dan wel van Rafaël gaf. ([1])

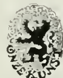
Intusschen, terzelfder tijd ging te Amsterdam door de handen van dienzelfden Alfonso Lopez, die op de auktie van Lucas van Uffelen, tegen Sandrart en wie weet ook tegen Rembrandt zelf opbiedend, voor 3500 gulden bezitter van Rafaëls Castiglione werd, een door Titiaan geschilderd portret, dat wel evenmin als de graaf Balthasar aan Rembrandt onbekend kan zijn gebleven. Ik bedoel den zoogenaamden Ariosto, die kortelings door de National Gallery te Londen uit de kollektie van den Earl of Darnley werd aangekocht. Joachim Sandrart, met wien Rembrandt in die dagen, zooals wij weten, omgang had, maakte een teekening naar het schilderij, en de gravure door Regnier de Persijn naar deze kopie vervaardigd, geeft ons misschien een duidelijker begrip van wat het origineel toen was, dan het thans in de National Gallery berustende stuk zelf, dat in handen van herstellers bedenkelijke metamorfozen heet te hebben ondergaan.

Een omstandigheid nog, die den Ariosto en den Castiglione tijdens hun Amsterdamsch verblijf haast nader aan elkaar verbindt, dan het feit dat zij beiden aan den agent van den Franschen koning Alfonso Lopez hebben toebehoord, willen we hier niet onvermeld laten. Het geval wil namelijk, dat beide schilderijen, het een zoowel als het ander naar teekening van Sandrart, duidelijk als bij elkaar

[1] De schuinsche baret van den *Rembrandt appuyé* zette hij omtrent datzelfde jaar ook zijn Mordechai op.

Phot. Hanfstaengl

REMBRANDT : MANSPORTRET VAN 1641.
Kon. Musea, Brussel).



REGNIER DE PERSIJN : Gravure naar Titiaan's zoogenaamden Ariosto. (Prentenkabinet, Amsterdam).

REMBRANDT-IANA

behoorende prenten bedoeld, door Persijn werden gegraveerd, (1) welke beide gravures door Sandrart zelven werden uitgegeven. Dat Rembrandt nu in zijn schat van afbeeldingen naar groote meesters ook deze beide, door den hem bekenden schilder uitgegeven gravures wel bezeten zal hebben, ligt voor de hand. Maar bovendien is er, ook voor dengene die dit alles niet zou weten, zulk een duidelijk verband tusschen de

(1) Zooals bij de meeste reproduktieve gravures uit vroeger tijd nam de maker niet de moeite het beeld omgekeerd op de plaat te brengen, zoodat de beide prenten in afdruk de origineelen als spiegelbeeld weergeven.

wijze, waarop Titiaan zijn zoogenaamden Ariosto over die borstwering laat leunen en de wijze, waarop Rembrandt zich in het bewuste ets-portret met de baret voor het eerst op de zelfde manier posteerde, dat het onafwijsbaar schijnt, hoe Rembrandt, meer nog dan in den Castiglione, aan de hand van dezen Titiaan de oplossing van de door hem reeds lang gezochte poze gevonden heeft. Daarbij komt dat de Castiglione kort haar had, en Rembrandt, die zich in de ets van 1631 al langer haar had gegeven dan hij wel ooit in werkelijkheid zal hebben gedragen, in den Ariosto naderen prikkel kon vinden, om zich op zijn nieuwe ets het hoofdhaar als bizonder lang over de schouders vallend te teekenen.

Titiaan overigens was een meester, aan wien Rembrandt zich meer verwant moet hebben gevoeld dan aan Rafaël, gelijk de groote Venitiaan op zijn beurt, (vertelt Sandrart niet zelfs van hem, dat deze voor het landschap « auch einige Niederländer in seinem Haus arbeitend behalten ») veel rapport tot de Nederlanders moet hebben gevoeld. Aan geen anderen Italiaan misschien stond Rembrandt nader dan aan hem. Men zou in het werk van beide meesters motieven kunnen aanwijzen die overeenkomst vertoonen, ook zonder dat de later levende daarin den direkten invloed van den ouderen behoeft te hebben ondergaan. « Chose singulière ! » schreef Thoré in zijn *Trésors d'Art en Angleterre* » le gros tambour de Rembrandt, au coin droit de la Ronde de nuit, semble avoir volé à la fille du Titien sa manche à crevés en damas d'une nuance bronzée. Les grands maîtres se ressemblent souvent dans des créations très différentes. » Rembrandt's *zich doodende Lucretia* is, houdt men er voor, bepaald door Titiaan beïnvloed. Zijn ets van Hieronymus in het landschap doet in het decor van nabij aan een teekening van Titiaan denken. En blijkens Rembrandt's boedel-inventaris van 1656 bezat hij toen, behalve « Een dito (kunstboek) zeer groot, met meest alle de wercken van Titiaan », — nog bovendien « Een dito, vol contrefijtsels, van Mierevelt, Titiaan en andere meer. »

Het lijkt dus, ook al zouden de stukken zelve het hier niet aantoonen, weinig gewaagd te onderstellen, dat Rembrandt voor de ons bezighoudende portret-poze iets aan Titiaan zou hebben kunnen ontleenen. Inderdaad toont Persijn's gravure duidelijk aan, dat, behalve het verantwoorden der gedraaide houding door de balustrade, vooral ook de lijn van den wijkenden schouder en haar verder verloop naàr beneden in dat opstekende bont, alsmede de eigenaardige plooienval van den liggenden wijden mouw, in Rembrandt's ets, van tamelijk nabij naar den Ariosto gevolgd werden.

Wat nu dit geëtste zelfportret met de baret, — waarin hij dus

REMBRANDT: DE MAN MET DEN VALK. 1643.
(Bij den Hertog van Westminster).



ongetwijfeld een oplossing vond voor een houdingsprobleem, - wat dit zelfportret op zich zelf beschouwd betreft, het heeft veelal voor het schoonste uit de rij gegolden. Ten onrechte toch dunkt ons in zeker opzicht. Als karakteristieke afbeelding namelijk van Rembrandt's werkelijke verschijning, kan het den minnaar van zijn diepschouwende kunst niet ten eenenmale voldoen. Is hier, waar het op die luchtiger staatsie aankomt, welke Rembrandt niet altijd te gemakkelijk afging, inderdaad al iets zeldzaam volkomens bereikt, en vindt men wat gracelijke voordracht met de etsnaald aangaat, misschien nergens iets wat deze prent overtreft, — wie met Rembrandt nauwer verkeer heeft gezocht, zal in deze lichtelijk vertoonende, en daarin niet zoo ten eenenmale van zelfbehagen ontbloote voorstelling, toch in den grond van de zaak altijd wel iets van een travesti blijven zien. Dit is niet de Rembrandt, die in zijn binnenkamer de diepste verborgenheden van het leven nadert, — het is veeleer de Rembrandt, zooals het hem een enkele maal behaagde ietwat uitdagend naar buiten op te treden. En daar is, wel zeer tegenovergesteld aan het schoonste wat we in hem kennen, in dit bij uitstek smaakvolle prentje, per slot van rekening iets van het minder diepgaande van een paradeheld te zien.

Maar hoezeer deze ets dan, wat zwier en lijnenschikking betreft, in des meesters zoeken al een absoluut rezultaat mag aanbieden, loslaten deed hij daarna het thema niet.

In het schoone Londensche geschilderde zelfportret van 1640 werd op het motief van het geëtste zelfportret van 1639 pikturaal doorgegaan. De steenen kozijn, waar de Ariosto hem waarschijnlijk op gebracht had, al had hij er in de vroegere ets al een aanloopje toe genomen, werd juist zoo als in den Rembrandt met de baret aangebracht, en de wijze waarop de mantel van achter even op de rampe bleef hangen en er verder lichtelijk over heen hing, werd, even als de ligging van de hand, in hoofdzaak naar zijn ets gevolgd. [1] Alleen de afgewende houding van het bovenlijf, die in de ets wel speciaal door den Ariosto schijnt beïnvloed te zijn geweest, wendde zich weer normaler in de zelfde richting van den kop tot naar den toeschouwer, het hoofdhaar kreeg weer zijn gewone lengte, en het wel wat al te kokette in het

[1] Juist onder het bewerken van dit artikel, en nadat de gelijkenis van Rembrandt's ets met den Ariosto mij getroffen had, vind ik door den voortreffelijken Bode, dien men bij elke schrede van alle Rembrandtstudie ontmoeten zal, in een noot van een artikel over Dr Valentiner's boek (*Kunstchronik*, 20 April 1905) den Ariosto in verband met Rembrandt genoemd. Bode noemt het schilderij van Titiaan daar « das Vorbild für Rembrandts Selbstbildniss von 1641 » (hetgeen wel een druktout voor 1640 moet zijn). Dit schijnt mij toch niet geheel juist. Het bedoelde schilderij is nog slechts over het geëtste portret van 1639 heen met den Ariosto verwant. In het schilderij ging hij door op zijn eigen ets, niet op den eersten indruk van den Ariosto zelf.

schuin staan van de baret, werd teruggebracht tot een minder opvallende muts.

Men krijgt, al mag men aan andere, latere zelfportretten ook boven dit nog de voorkeur geven, bij het beschouwen van dit helaas niet geheel intakte Londensche schilderij den indruk dat Rembrandt, in een lang doordacht en doorvochten motief, meer nog dan met de wat uiterlijk gebleven ets, hier iets definitiefs bereikte. Langs heel wat uiteenloopende proeven heen, uiteenloopend van expressie, van houding, van dracht, was hij hier tot zijn doel gekomen. Houbraken heeft het wèl van hem gezegd : « Hij was in opzicht van de konst rijk van gedachten, waarom men van hem niet zelden een menigte van verschelige schetsen over een zelve voorwerp ziet verbeelt, ook *vol van veranderingen zoo ten opzigt van de wezens, en wijze van staan, als in den toestel der kleedingen.* » Een onbereikte oplossing laat hem geen rust, en telkens tusschen zijn andere produktie door, — men treft hetzelfde aan in geheel andere kategoriën van zijn werk, — duikt het beeld weer op, dat hij zoekt vast te houden.

In een schilderij als dit zelfportret uit de National Gallery echter, denkt men niet meer aan zoeken, maar enkel aan bereiken. De beeltenis is vol waardigheid zonder eenig uiterlijk vertoon, en wanneer wij mogen aannemen, dat over het zelfportret van 1639 heen, de houdingen van Rafaëls Castiglione maar vooral dan van Titiaan's Ariosto, hem hier mede den weg gewezen hebben, om de poze, die hem reeds in het geëtste zelfportret van 1631 voor den geest zweefde, tot een krachtig en rustig geheel te verwerken, — dan vinden we hier toch ook zeker een voorbeeld daarvan, hoe dat « prendre son bien où il le trouvait », door alles heen wel vooral van binnen uit mocht werken. Rembrandt was ongetwijfeld « un grand profiteur », maar hij bezat bovenal dien innerlijken rijkdom, die al wat hij in zich opnam ten slotte harmoniesch deed herboren worden. Of is niet, bij al dat doorvorschen van anderer kunst, dit schilderij, in volle eenwezigheid, verre van elk vreemd optooisel gebleven, en is niet, vergeleken bij de blijkbaar geraadpleegde werken der Italianen, dit zoo bedachtzaam gekomponeerde portret, toch bovenal vervuld van die, men zou willen zeggen huiselijke heimelijkheid, die de wijdomvattende Hollander wel het meest als zijn eigen element in de wereldkunst heeft aangevoerd ?

Het is alsof Rembrandt zijn zelfportretten voor een goed deel schilderde om er, zonder de lastige verantwoordelijkheid tegenover een vreemd model, waarin hij tevens zijn opdrachtgever bleef zien, op rustige wijze moeielijkheden in op te lossen, die zich in de praktijk van zijn portretschilderen hadden voorgedaan, — en alsof hij dan de rezultaten welke in die studies naar zich zelf werden bereikt, weder

REMBRANDT : FIGUUR UIT DE « STAALMEESTERS ».
(Rijksmuseum, Amsterdam).



nader in beeltenissen van anderen toepaste. Zoo vinden we hem het motief, dat hij in het geschilderde zelfkonterfeitsel van 1640 uit de National Gallery vastlegde, later herhaaldelijk in andere mansportretten toepassen. Wij vinden b. v. dat steunen met den naar ons toegekeerden arm op een soort van balustrade, duidelijk toegepast in het fraaie mansportret te Brussel, dat het pendant van de beroemde Dame met den waaier geweest is. De twee saamhoorende portretten zijn beiden geschilderd, als werden de personen door een fijn geprofileerde ebbenhouten nis heengezien. Zulk een nis vindt men al op een teekening van 1631 in de Holford-kollektie juist zoo aangebracht Maar op het Brusselsch mansportret is de figuur nu veel nauwer met het omlijstingsmotief van de nis vergroeid, doordien hij, op de wijze van den Ariosto, met dien arm over den onderrand heenleunt. Niet onaardig is het, dit zij in het voorbijgaan opgemerkt, deze welgewikte poze te zien overgenomen door Ferdinand Bol, in diens zoogenaamd portret van Govert Flinck te München, (1) en daarbij dan op te merken, hoe de leerling al de voorname ingehoudenheid van den meester rondweg weder vergrofd heeft, tot een onrustige en uiterlijke poze.

Rembrandt's beroemde *Valkenjager* van het jaar 1643 voorts, die bij den hertog van Westminster is, vertoont nog eens duidelijk dezelfde poze van schrijlings over den schouder kijken, terwijl ons de rijk geplooide mouw toegekeerd wordt, geheel zooals het hem blijkbaar in Titiaans' Ariosto zoo had bekoord. Zelfs wipt en valt — Rembrandt moet daartoe bepaald de gravure van Persijn bij de hand gehad hebben — den jongen man hier op precies dezelfde wijze als bij Titiaan het naar achter geworpen manteltje over den rug. En zoo herhaalt zich van nu af aan het thema meer of minder verwerkt, en zoo geheel in het wezen van Rembrandt's kunst opgenomen, dat men er niets meer van den vreemden oorsprong in zou terugvinden, nog telkens in des meesters werk. Nog in 1661 vertoont de meest linksche figuur van de *Staalmeesters*, in zijn grondslag van het over den schouder omkijken en het met den wijdgemouwden arm op de horizontale stoelleuning rusten, toch eigenlijk weder eens deze zelfde poze.

Zoo blijkt dan uit dit alles nog weder te over, hoe Rembrandt tot die univerzeel begaafden behoorde, die al wat op hun weg komt, zonder eenig geweld weten te herscheppen in hun eigen bloedrijke taal. Hij kon veilig bij vreemden ter school gaan, zonder er iets van eigen aard bij te verspelen. Vóór hem waren er, anderhalve eeuw lang, Hollandsche schilders de Alpen overgetrokken, die misschien op

(1) Het schijnt Bol zelf voor te stellen. (Persoonlijke mededeeling van Prof. Six).

den duur voor onze kultuur wel goeds hadden gezaaid, doch die, bijna zonder onderscheid, onmiddellijk in hun eigen werk, niets van Italië's schoonheden hadden meegebracht. Terwijl zij blijkbaar meenden in het verzaken van hun moedertaal heel wat moois te bedrijven, hadden zij zich inderdaad aan de lessen van meesters uit den manieristischen vervaltijd slechts schromelijk vergaapt. Maar Rembrandt, de geweldige, die, naar de smalende uitdrukking van een tijdgenoot, alles uit zich zelf te weten onderwond, kon zich veilig laten uitgroeien onder het bestier van zijn eigen gigantische intuïtie, die hem àl deed verstaan wat van leven en van luister en van grootheid sprak. Naar hartelust kon hij Rafaël en Titiaan bestudeeren, terwijl hij er slechts te krachtiger Rembrandt om werd.

Lette men alleen op het werk van de menigte opzettelijke renaissancisten onder de vroegere en latere Hollandsche schilders, dan zou men allicht konkludeeren, dat de kennis der Italiaansche kunst voor de mannen van onzen stam niet anders dan ten vloek is geweest. Maar, dus overijld sprekende, zou men vergeten, hoe juist diegenen vooral in den vreemde hun twijfelachtige winst gingen zoeken, die van huis uit geen erfdeel hadden meegebracht, — vergeten bovenal, dat de groote schatbewaarder bij uitnemendheid van den Nederlandschen kunstgeest van dezen boom der vreemde kennis wel volop heeft gegeten, zonder van het paradijs zijner onbevangenheid op den duur iets te hebben prijsgegeven. De pover begaafden mogen dan met de kwalijk gekozen vreemde versierselen al een wonderlijk figuur hebben gemaakt, Rembrandt's genie was van zulk een diepgang, dat hij alles in zich kon opnemen, zonder in den grond ooit aan iets anders dan aan Rembrandt te doen denken. Niet in hem kon het opkomen, de uiterlijke manieren en de formules van anders-geäarden over te nemen, maar niemand heeft beter dan deze ketter gescholdene, zich aan de wezenlijke grandeur der Italianen weten te stichten. Andere hadden, meest wel door mode gedreven, hun wankelend ik overgegeven aan iets, dat ze in den grond niet hadden verstaan. Hij nam juist het essentieele in zich op, en in het machtig domein van zijnen geest bleek plaats voor alles. Alomvattend als hij was, wist hij uit elk levens- en beschavingsverschijnsel voedsel te trekken en, zijn eigen weg volgend, het stil in zich zelf te verwerken voor zijn onvergelijkelijke levenssyntheze.

Juni 1905.

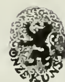
JAN VETH.





Phot. Hanfstaengl

FERDINAND BOL : Z. G. PORTRET VAN GOVERT FLINCK.
(Pinacotheek, München).





OUDE VLAAMSCHE HAARDEN

(Vervolg)



ZIEHIER in het Museum van Brugge een volledigen schoorsteen (Nr 28), zeer gelukkig en zeer eigenaardig in zijn samenstelling. Het deel dat wij ervan reproduceeren toont de figuren gebogen onder den mantel. Zij zijn uiterst goed gebeeldhouwd en zekere bijzonderheden van de kleedij verdienen onze aandacht.

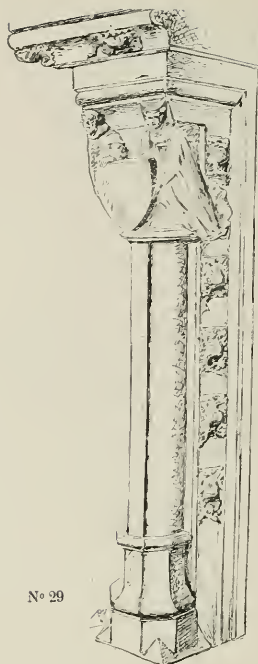
De mantel is versierd met zittende leeuwen, ongekunsteld in hun uitzicht, die de sluitstukken vormen van een fries met loofwerk.



Wij vinden te Gent, in de Halle naast het Belfort, gebouwd in 1425-1426 door den bouwmeester Simon Van Assche, een groote schouw waarvan de stijlen met dubbele beeldjes versierd zijn. De teekening Nr 29 vertoont er de krachtige en edele schikking van.

Het alleenstaande beeld op een min of meer versierden pijler, is een motief dat gewoonlijk te Gent en te Brugge gevonden wordt en in hunne wederzijdsche streken van invloed zijn.

Wij hebben in het Museum van de St Lukasschool te Gent, het bevallige beeldje gevonden (Nr 30) voorstellend een engel die een lint houdt. Dit beeld moet ongeveer van het begin der xv^de^ eeuw dagteekenen, te oordeelen naar het zicht-



N° 29

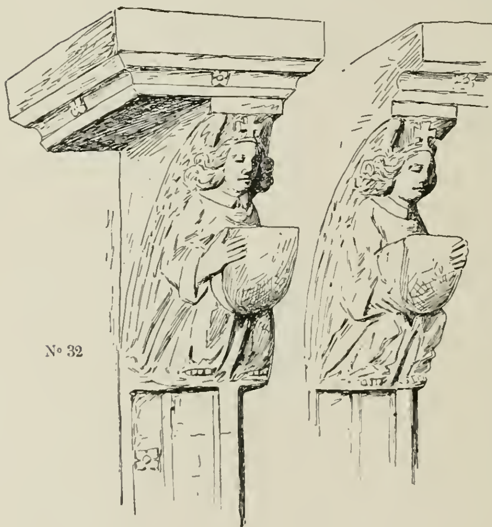
baar verwantschap dat het vertoont met de werken der school van Van Eyck.

Deze zelfde houding is ook de karakteriek van N[rs] 31, 32, 33, waar de gedrapeerde engelen wapenschilden op hunne knieën houden.

De twee pijlers van een prachtige schouw (N[r] 31) in Baelegemsche steen, die opgemaakt staat in het Museum der Puinen in de abdij van S[t] Bavo te Gent, komen voort uit het Oude Steen der Uutenhove, op de Vrijdagmarkt. Deze schouw werd beschreven op fiche N[r] 353 van den *Inventaire Archéologique de Gand*. Deze zelfde uitgave, fiche N[r] 355, wijst op de pijlers (N[r] 32) tegenwoordig geplaatst in een zaal der xv[de] eeuw, in de Achter Sikkel, heden Muziekschool van Gent. Zij komen voort uit een gebouw in de Onderstraat, welk onlangs afgebroken werd, en dat waarschijnlijk het Braemsteen was.



N° 30

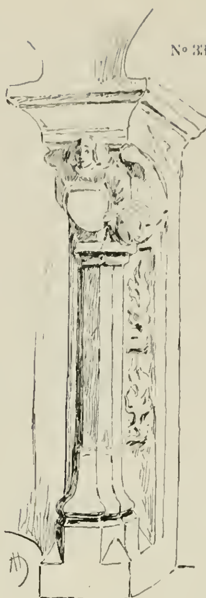


N° 32

Ziehier eindelijk nog een voorbeeld van type met engelen, de lange lokken opengespreid op de schouders, gehuld in een breeden mantel, de vlerken nederdalend langs de pijlers, voorbeeld dat men vindt in een kelder dienende als keuken in het oud kasteel van Welde, te Levergem bij Gent (N[r] 33).

Men heeft onlangs in de

Lakenhalle te Gent, in het lokaal van de Maatschappij voor Geschied- en Aardrijkskunde, een schouw weer opgezet waarvan de pijlers gekroond zijn met figuurtjes (Nr 34); deze fragmenten van hoog belang komen voort van delvingen gedaan in deze stad vóór eenige jaren. De beeldjes zijn uiterst wel gebeiteld en de bijzonderheden van hun kleedij zijn zeer belangrijk.


N° 33

Wij eindigen de studie der pijlers waarop geheele beeldjes voorkomen, het zij afzonderlijk of in groep, met een blik op de zeer eigenaardige beeldhouwwerken die wildemannen of krijgers voorstellen.

Nr 35 dat een wildeman verbeeldt, houdend een cartouche met een grijnzend masker, komt voort uit een zaal van het Gravenkasteel. Dit stuk is heden in het Museum der Puinen, en dagteekent van 1442-1443 ongeveer.

We kennen nog een ander dergelijk stuk, dat namelijk een schouw versiert in het stadhuis van Nieuwpoort. Hier is de wildeman baardeloos. Hij houdt een knots en de cartouche draagt ook, zooals te Gent, een hoog gebeeldhouwd gelaat.

Zoo komen we aan het type der krijgers of ridders. Er zijn in het Gravenkasteel te Gent, in de zaal die diende tot greffie voor den raad van Vlaanderen, gedu-


N° 34


N° 35


N° 36

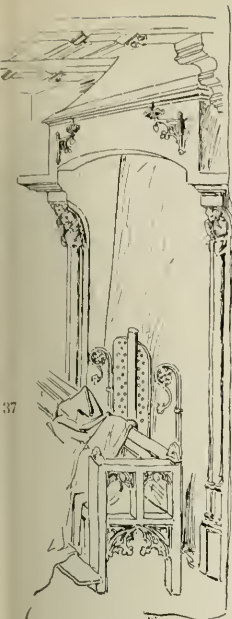


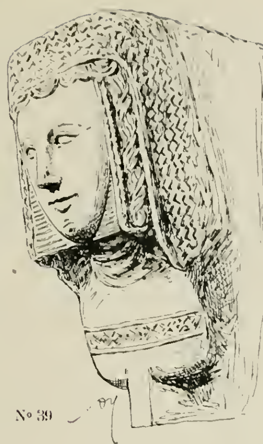
rende het Bourgondisch tijdstip, twee specimens die ongelukkiglijk zeer beschadigd werden. Het hoofd van den ridder (Nr 36) dat nog gaaf was, werd onlangs door een kwaadwillige hand beschadigd.

Vooraleer over te gaan tot het overzicht der schouwen, van eenvoudiger vorm dan de voorgaande en die namelijk voor alle versiering slechts een hoofd van vrouw of man vertoonen, laten wij in plaat 40 een volledigen Vlaamschen haard zien, zooals hij was in de xv^de eeuw.


N° 38

Het is de reproductie van een teekening der Vlaamsche schilderschool, bewaard in de Bibliotheek der Hooge-


37


N° 39



OUDE VLAAMSCHE HAARDEN

school van Erlangen. Men ontwaart al de bijzonderheden die de Vlaamsche schouw, met pijlers versierd met beeldjes, kenmerken. Men ziet er ook al de benoodigheden die bij den haard gevonden werden : een bank van zeer mooien vorm, een metalen blaker, en fijne koperen kandelaars aan den schouwmantel gehaakt.

Het Museum der Puinen te Gent, bezit een zeer groot aantal gebeeldhouwde hoofden, vrouw en man, waarvan de teekeningen Nrs 30, 39 en 40 eenige voorbeelden geven Zij waren kenmerkend voor de stad Gent, waar de pijlers der schouwen gewoonlijk met een hoofd versierd waren. Men kan er ook de zeer groote diversiteit van dit locaal motief bestudeeren. Dit type van schouw met man-en vrouwenhoofden was zeer verspreid en men ontmoet het zelfs tot Oudenaerde, waar de schouw in de keuken van het gasthof *De Gouden Appel* er een zeer schoon voorbeeld van oplevert. Het hoofd van den


N° 40


N° 41



N° 42





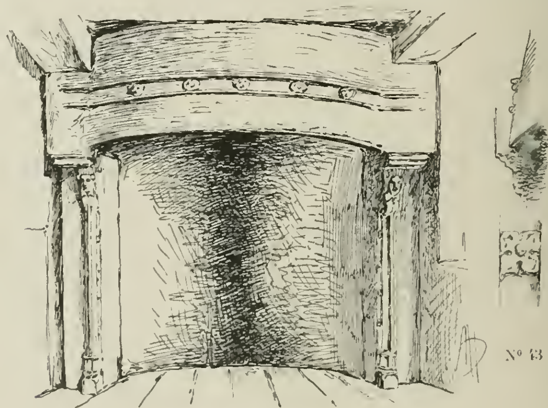
N° 44

man met lang haar en baard met dubbele, golvende punten, gaat immer gepaard met een vrouwenhoofd, kalm glimlachend. Het haar is gewoonlijk gedekt met een soort gepijpte muts of een huif, verdeeld in regelmatige vierkantjes. Zoo in Nr 40.

Een ander hoofd (Nr 41), in het Museum van Brugge, schijnt een werk te zijn van Gentschen oorsprong.

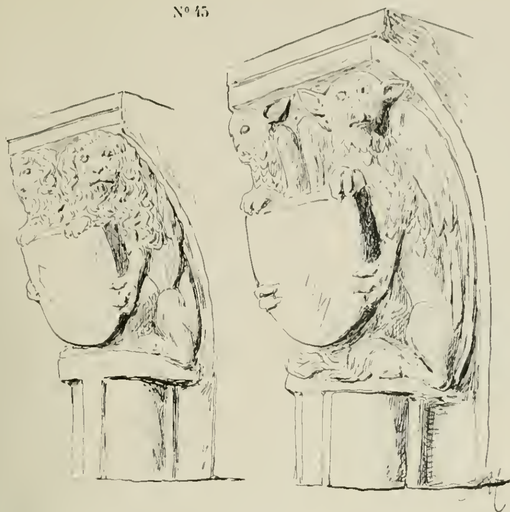
Men zal opgemerkt hebben dat al deze hoofden een familietrek vertoonen in vorm en uitdrukking, die ons aanduidt dat de Gentsche beeldhouwers een soort formule aangenomen hadden, een handelstype, waarvan zij zelden afweken.

Bij de Brugsche beeldhouwers zullen wij met genoegen vaststellen dat wanneer zij afzonderlijke hoofden beeldhouwden in den



N° 43

N° 45



Gentschen aard, zij ongetwijfeld meer naar de menschelijke gelijkenis zochten.

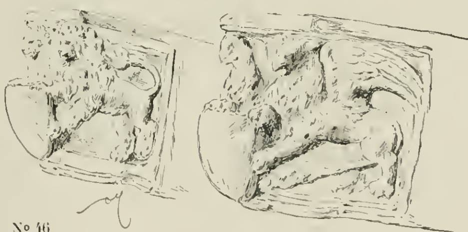
OUDE VLAAMSCHE HAARDEN

Van deze merkwaardige richting vindt men in het Museum te Brugge (Nr 42) een prachtig voorbeeld. De polychromie ervan is geheel ongeschonden gebleven en het is een stuk van oprechte kunstwaarde.

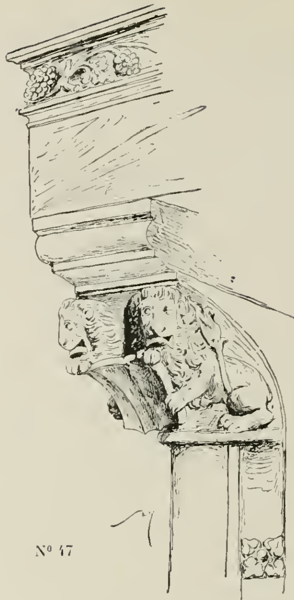
Deze wonderbare en diepe levensuitdrukking die men in het Brugsche stuk ontwaart, vindt men ook in de twee gelaten die de schouw van de oude hofstede der abdij van Ter Doest te Lisseweghe bij Brugge, versieren. Ongelukkiglijk zijn de twee stuks bedekt met lagen kalkwitsel die er de trekken van verzwakken.

Men ziet dat het afzonderlijke hoofd, man en vrouw, kalm glimlachend, als versiering der schouwpijlers, gedurende zeker tijdstip zeer in gebruik geweest is; niet alleen te Gent, waar het grootste aantal der voorbeelden aanwezig zijn, maar ook te Brugge en in de omstreken.

Wij mogen ons overzicht van de reeks der haarden met afzonderlijke menschenfiguren niet eindigen, zonder een zeer eigenaardig voorbeeld te vermelden dat onlangs te Gent



N° 46



gevonden werd in een huisje der XVe eeuw, Plottersgracht. Deze teekening Nr 43 volledigt des te beter het Gentsche type, daar men hier de gansche schouw gevonden heeft met den mantel in baksteen erbij. Men heeft er ook lijsten en kleine mannenhoofdjes en bloemmotieven in gebakken aarde ontdekt.

Onze aandacht wordt op een laatste type van pijlers geroepen, waar een levend wezen als versiering dient. Het is het Nr 44, waar een vrouwenhoofd met vreemde platte haardracht rondom het gelaat, en dat met leeuwenpooten voorzien is, als gehurkt zit boven op den pijler, (Museum van Brugge). Dit type brengt ons gansch natuurlijk tot de Nrs 45, 46 en 47, waarin uitsluitend dieren voorkomen. Het zijn gewoonlijk arenden of leeuwen houdend een wapenschild in hunne klauwen. De twee teekeningen Nrs 45 en 46 zijn gemaakt naar stukken die in het Museum der Puinen van Gent aanwezig zijn. Het laatste voorbeeld, Nr 47, met zijn prachtige decoratieve leeuwenbeelden is te Brugge in het Museum der Halle, en vertoont een zuiveren stijl en een niet banale houding die den goeden kunstsmaak van den naamloozen kunstenaar verraadt.

(Slot volgt).

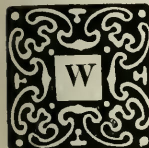
A. HEINS.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

UIT LUIK



ERELDTENTOONSTELLING ⁂ GEBOUW VOOR SCHOONE KUNSTEN — Wij zullen ons niet wagen aan eene uitvoerige bespreking van deze tentoonstelling, waarvan het resultaat zich ook weer in hoofdzaak wel zal beperken tot het uitreiken van eenige diploma's en het aan den man brengen van eenige schilderijen....

Maar toch moeten wij constateeren, dat er in het algemeen een anderen geest waaide dan in de meeste tentoonstellingen van dien aard — en hier heet verandering allicht verbetering.

De inrichting, de meubileering en versiering der zalen was over 't algemeen smaakvol. De indruk van een loods- of schilderijenpakhuis, die men op zulke tentoonstelling gewoonlijk krijgt, maakte hier plaats voor een gevoel, of men zich bevond in iets dat inderdaad op een « salon » lijkt, hoewel 't hier en daar toch meer aan een achterkamer of een verandah deed denken.

De zalen waren niet te groot, niet al te schel verlicht en in stemmige tint gehouden. Vooral de Fransche afdeeling was in dit opzicht goed geslaagd.

Tot zoover het uiterlijke van deze uitstalling. Wat het innerlijke gehalte betreft, heeft een omstandigheid van buiten uit er blijkbaar veel toe bijgedragen, om het geheel meer genietbaar te maken : beperkte ruimte. Het gebouw waarin deze tentoonstelling plaats heeft, is bestemd om te blijven bestaan en later als concertzaal dienst te doen. In duurzaam materiaal opgericht, bezat het dus niet die eigenschap van de andere tentoonstellingshallen, die zich, op een wenk der ingenieurs, naar willekeur kunnen uitbreiden.... En wij willen gelooven dat deze omstandigheid den inrichters een welkom voorwendsel aan de hand deed, om veel, zeer veel zendingen, te weigeren.

Zoo de tentoonstelling hierdoor als ensemble meer genietbaar is geworden — heeft zij echter in het kunstenaarsgild veel misnoegen verwekt. Toen men van de tallooze weigeringen begon te hooren, ontstond er gemopper in den lande, er werden woorden van haat en wraakzucht uitgesproken Want wat was nu het eigenaardige van het geval? In plaats van het betrekkelijk kleine lokaal, waarover men beschikte, in te ruimen voor de oude garde, de gedecoreerde en gemedaljeerde grootheden, die van ouds gewoon waren, om in alle officiëele tentoonstellingen de eereplaats te bekleeden — had men de deuren wijd opengezet voor de nieuwe en nieuwstgekomenen en moest menigen eerbiedwaardigen grauwbaard voor een jongen melkmuil uit den weg gaan...

In plaats van statige historiestukken met groot vertoon van costumes uit de zóóveelste eeuw, in plaats van genretafereeltjes met een « pikant » onderwerpje, of sentimenteele bonbondoosidylletjes uit het jaar nul — of zelfs van vrijlichtschildering, zooals die dan toch ook ten slotte in de officieele wereld erkend en aanvaard was geworden, kregen we hier vagere onderwerpen, landschappen, figuren — of liever : landschap-impressies, figuur-impressies, kleur-studies, vrije en ongeschoolde proefnemingen op schilderkundig gebied. Of nu het

KUNST-
BERICHTEN
UIT LUIK

peil der tentoonstelling hierdoor in 't algemeen machtig veel is gestegen, laat ik in 't midden. Het is bovendien moeielijk, om over een bonte staalkaart, als zoo'n expositie nog altijd is, een algemeen oordeel uit te spreken. Maar men mag toch in dien ommekeer een teeken des tijds zien, waarin het geoorloofd is, zich te verheugen. Het afbreken met den ouden sleur is op zichzelf een verdienstelijk iets, ook al verkeert men dan nog 'n beetje in het onzekere over wat het nieuwe brengen zal. Want aan dat nieuwe is toch geen ontkomen — hoe hard men ook wil tegenspartelen; en hoe eer dit nieuwe dan het oude verdringt, hoe meer levenskracht men er van verwachten mag. Of dit nieuwe nu bloei of verval moet beteekenen, zal men pas later weten. Wie hierover nu reeds een oordeel klaar heeft, is een kwakzalver, en verdient geen gehoor.

Overigens is de eigenaardigheid van deze tentoonstelling slechts het consequente gevolg van een strekking, die zich op de laatste Driejaarlijksche tentoonstellingen te Gent, te Brussel en te Antwerpen, steeds sterker en sterker heeft geopenbaard. De officiëele weerhaan draait meer en meer naar den jongen wind. Het publiek draait natuurlijk mee. Nu zullen sommigen het betreuren, dat die weerhaan zoo beweeglijk is, en niet op zijn spil vastgeroest, stijf en halsstarrig in één richting blijft wijzen, ook al blaast de wind al lang uit een anderen hoek. Maar wie zóó denkt, zal op den duur toch wel ongelijk krijgen.

B.



Phot. P. Becker, Brussel.

L. DE WINNE : STUDIE VOOR EEN PORTRET VAN KONING LEOPOLD I.
(Hoort toe aan Mevr. Cardon, Brussel).





RETROSPECTIEVE TENTOONSTELLING DER BELGISCHE KUNST TE BRUSSEL



RETROSPECTIEVE TENTOONSTELLING DER BELGISCHE KUNST TE BRUSSEL

DE verheerlijking der Belgische School, door de Maatschappij voor Schoone Kunsten te Brussel ondernomen, kon op tweeërlei wijzen worden opgevat.

De inrichters hebben getracht om bijna uitsluitend werken van plastische waarde en onbetwistbaar esthetisch belang te vereenigen, met opoffering van het andere, chronologische en historische deel der onderneming, dat heel volledig kon zijn, maar behalve voor den geschiedkundige, van weinig belang is. En het volkomen welslagen der tentoonstelling bewijst dat dit juist was gezien.

De algemeene ontwikkeling der Schoone Kunsten sedert 1830, wordt schitterend afgebakend in een reeks van zalen, die rijk, maar deftig en eenvoudig zijn ingericht.

In enkele kringen ontstond een soort van stomme verbazing toen men vernam dat Hendrik Leys, Alfred Stevens, Hendrik de Braekeleer, Constantin Meunier door talrijke werken vertegenwoordigd zouden worden, terwijl de herinnering aan andere groote mannen, bij hun leven zeer goed aangeschreven, zeer gezocht, zeer gedecoreerd en gemedailleerd, met eerbewijzen en bestellingen overladen, alleen door een of twee stukjes zou worden bewaard. Geen groote historische composities, die aan 't een of ander museum waren ontleend, maar een van die portretten, studiestukken, hoekjes van 't een of ander interieur, waarin men een beschaving, een geesteshouding, een temperament kan onderscheiden van een man, toevallig ontkomen aan de hindernissen, die zijn eigen en het jaloersche toezicht van den een of anderen professor, den een of anderen altijd officieelen meneer, aan de vrije uiting van zijn talent gesteld hadden.

En de miskenden der vroegere salons, al de *Outsiders* van een school, waaraan men klaarblijkelijk al meer recht had doen weervaren,



Phot. P. Becker.

F. J. NAVEZ : Portret van den Markies Philips-Ernest de Beauffort.
(Hoort toe aan Graaf L. de Beauffort, Brussel).

maar die toch hun naam van « begaafde, hoewel nog onvolledige kunstenaars » hadden behouden, hebben een mooie plaats gekregen voor hun werken, die even talrijk waren als van een Madou, een Clays of een Gallait.

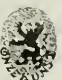
Hetzelfde zou voor de beeldhouwers gelden. Paul de Vigne, Juliaan Dillens, Constantin Meunier, waren zeer op den voorgrond gezet, terwijl de plaats der groote, gestorven *académiciens* maar even zou worden aangeduid in de geheele reeks van Belgische beeldhouwers, — als zooveel schakels in de groote, traditioneele keten, die de modernsten, stoutsten, aan de ouderen, meer klassieken verbindt, zonder botsingen, zonder open leemten, maar integendeel met zeer gelukkige overgangen, met weinig schokkende wijzigingen, als de logische ontwikkelingsgang van de veranderingen in mode en smaak, zooals die in het werk van den kunstenaar worden weerspiegeld.

Eindelijk — bij gebrek aan thans levende meesters, onze kranige schilders en beeldhouwers, dagelijks worstelend om het behalen van nieuwe overwinningen, maar die door een voorzichtig reglement buiten mededinging gehouden werden, hoe hoog ze, in de wereld der

Phot. P. Becker, Brussel

L. GALLAIT: DE LAATSTE EERBEWIJZEN AAN DE GRAVEN EGMONT EN HOORNE.

(Hoort toe aan de Stad Doornik).



kenners, ook aangeschreven staan : — die jonge verdwenenen, die pas gestorven dooden, weggerukt eer hun hoop en het talent dat de aanvang van hun loopbaan beloofde, geheel waren ontloken, waren vertegenwoordigd door tamelijk gewaagde, zelfs eenigszins overdreven stukken, die uitsluitend voor het tijdperk, waarin ze ontstonden, waren bestemd, maar die toch niet gemist kunnen worden in de opeenvolgende uitingen en richtingen in de kunst.

Door de keuze der eigenaardigste werken, die het best een denkbeeld kunnen geven van de voornaamste richtingen en stroomingen der laatste vijf-en-zeventig jaren, heeft de commissie, die zich alleen het bijeenverzamelen van verdienstelijk werk ten doel had gesteld, waarschijnlijk en ondanks zichzelve, rekening moeten houden met den heerschenden smaak. Ik twijfel er dan ook niet aan dat, wanneer een dergelijke onderneming binnen de eerste vijf-en-twintig jaren nóg eens moest worden op touw gezet, ze 't licht zou doen vallen op andere strekkingen, andere uitingen, misschien zelfs op andere persoonlijkheden, die ditmaal geheel of gedeeltelijk in de schaduw werden gesteld. Dit is menschelijk en onvermijdelijk. Toch geloof ik dat de groote meerderheid der thans vereenigde werken waard zouden zijn om een ideaal en blijvend museum van overleden kunstenaars te vormen.

Duizend practische moeilijkheden, van hoe teederen aard ook, werden te boven gekomen. Het lastige wereldje der verzamelaars is niet minder zenuwachtig en prikkelbaar dan de wereld der artisten. De families van overleden meesters beweren bovendien dat hun « lieve dooden » zich nooit, zooals trouwens volkomen gewettigd zou zijn geweest, om roem of veel geld bekreund hebben. De vergelijking tusschen ver uiteengelegen werken, onder zeer verschillende voorwaarden getoond, moest onvermijdelijk lastig worden en de commissie heeft voor een moeilijke keus gestaan.

Met het oog op het reeds verkregen resultaat, waar onze school zich rijker, krachtiger, overvloediger in zeer verscheiden talenten dan ooit te voren openbaart — mag men verschillende kleine kwesties wel over 't hoofd zien.

De tentoonstelling strekt zich als een weidsch panorama van vormen en kleuren voor ons uit. Klokkentorens en boomtoppen houden onzen blik gevangen door hun bevalligheid en hun harmonie. Lager krijgen we de verwarde massa van daken, krenpelhout en bebouwde landen. Alles staat op zijn plaats, alles draagt bij tot de uitwerking van het geheel : alles is goed « op zijn plan » gehouden.

Van de bloeiende school van 1830, of liever van al wat gedurende

de eerste jaren van het bestaan van het ontwakend België op den voorgrond trad, hebben de historie- of genreschilders, — laten we zeggen de schilders van de menschenfiguur, — het meest onbetwistbaar succes bereikt. Het landschap werd toen als een eenigszins minderwaardig thema beschouwd en heel het meesterschap der later gekomen Fransche meesters, van een Rousseau, Corot, Troyon, Daubigny, is er toe noodig geweest, om der eenvoudige natuurbeschouwing de plaats voor te behouden, die haar toekwam.

Navez, de Caisnes, Wappers, de Biefve: specialiteiten in godsdienstige of historische schildering, treden thans niet anders dan als ernstige, d. w. z. als voortreffelijke portretschilders op den voorgrond.

Tot hun aantal rekenen we ook François Simonau. Wiertz, geniaal wellicht, maar van talent ontbloot, met zijn jammerlijke uitvoering van bombastische werken, kon op de retrospectieve tentoonstelling enkel op eenigszins documentaire wijze figureeren.

Gallait, hierin gelukkiger dan hij, leeft voort in enkele van zijn meesterlijke doeken. Om hem te vertegenwoordigen heeft men niet enkel naar portretten hoeven te zoeken, zooals voor den kunstigen François Navez.

De composities, welke de tragische geschiedenis der graven van Egmont en Hoorne aan Gallait inspireerden, zijn plastisch en belangrijk genoeg, om ze onvergankelijke monumenten te doen zijn van een tijdperk, waarvan zij het ideaal samenvatten. Zij vallen nu nog algemeen in den smaak en hebben een populaire welsprekendheid behouden.

Nicaise de Keyzer bezat een minder machtig talent. Zijn flauwe, gladde teekening, pasklaar gemaakt voor het weergeven van schilderachtige onderwerpen uit het krijgsleven, komt ons nu hopeloos ouderwetsch voor, terwijl zelfs de schoonheid en aristocratie zijner vrouwelijke modellen, hem niet van een ijzige onverschilligheid kunnen redden.

Met Hendrik Leys treedt eindelijk een schilder van eigen vinding op, een krachtig kolorist, wiens plotselinge verschijning ons bovendien verrast door het onverwachte en grootsche van zijn openbaring; die als een toovenaar een verdwenen wereld voor ons heeft doen herleven, waarvan hij niet alleen de uiterlijke aanblik weergevonden, maar ook de atmosfeer — de geestelijke zijde weer van heeft opgewekt. Leys schilderde geen verkleede figuranten, zich bewegend in een archaïsch decor, maar een levende, denkende menschheid uit vroeger tijden. Studie der locale kleur of van het juiste detail schijnt deze kunstenaar niet noodig te hebben gehad, om zich de vergane tijden, met zoo eenvoudige en wonderbare nauwkeurigheid te herinneren, alsof hij er in een vroeger bestaan in geleefd had.

Phot. P. Becker, Brussel.

HENDRIK LEYS : DE TOEBEREIDSELEN TOT HET FEESTMAAL.

(Hoort toe aan Kolonel Thiis, Brussel).



De zaal der huidige expositie, die voor zijn werk was gereserveerd, geeft een beter denkbeeld van zijn talent, dan de onlangs te Antwerpen gehouden tentoonstelling, waar de pracht der decoratieve schilderingen voor het Antwerpsch Stadhuis ontbrak en waar te veel staaltjes van zijn eerste manier uitgestald waren. Hoe schitterend en stralend waren zijn kleuren; hoe wonderbaar was zijn instinkt voor de waarde en harmonie der tonen in een kleurencompositie; — hoe pittig was de vorm, hoe eigenaardig de ineenzetting, hoe doordringend de bekoring van ieder stuk, hoe vol beweging was zijn geheele *œuvre*, waarin hij zulk een schitterende hulde aan het schoone gebracht heeft!

Zijn discipelen hebben Leys in België en daarbuiten voortgezet. Zij, die hem opnieuw begonnen, zonder hem te hernieuwen, gaven slechts een flauwe, onbelangrijke weerschijn van hem zelf. Zij alleen, wie hij zijn ervaringen en zijn onderzoekingen had toevertrouwd, die zij later op hun eigen streven toepasten, maakten zijn traditie vruchtbaar en toonden zich de eerbiedige erfgenamen van zijn genie.

Alfred Stevens troont aan de zijde van Leys, in een reeks zalen, die hij met zijn broeder, Jozef Stevens — een uitstekend schilder van het dierenleven — deelt. Het staat op dit oogenblik, geloof ik wel vast dat Alfred Stevens als « schilder » een der verwonderlijkste technici geweest is, die ooit hebben bestaan. Tevens is hij de zeer scherpzinnige vertolker van de *mondaine* der XIX^de^ eeuw, in ieder geval van de rijke *bourgeoise*, en te gelijker tijd een verrukkelijk, verleidelijk, uitmuntend en verfijnd kolorist! Wat ligt er een bekoring in die nietsjes, die hij bijeen heeft gebracht : kleine vrouwtjes, kleine toiletjes, kleine meubeltjes, kleine prutsjes en binnenkamertjes, alledaagsche onderwerpjes, veranderd, verheerlijkt door de ruimte van zijn blik, door de breedheid en nauwkeurigheid van zijn bewerking, de handigheid van zijn *poot*, het subtiele van een kunstopvatting, die enkel aan hem, Alfred Stevens, eigen zijn. Het is inderdaad iets buitengewoons!

Charles De Groux, in dit korte overzicht van tijdperken en talenten, vraagt onze aandacht omdat hij een van de eersten was, die groote verdiensten bij de medelijdende vertolking van het leven der nederigen heeft aan den dag gelegd. Zijn, een weinig droge composities, zijn hoekige, uitdrukkingsvolle teekening, zijn sombere, wrange kleuren, dragen veel bij tot het bereiken van een intens en pakkend geheel.

De portretten van Lieven de Winne, die niets anders is en niet anders zijn wil, dan een portrettist, zijn wel aantrekkelijk door hun zuivere oprechtheid, hun eerlijke, onopgesmukte eenvoud. Heel correct neergezet, heel verstandig geschilderd, missen ze echter in onze



Phot. P. Becker.

CH. DE GROUX : Liefdadigheid.
(Hoort toe aan den Heer Clarembeaux, Brussel).

oogen eenige goede hoedanigheden in de vertolking. Ze zijn tamelijk koud, zonder geestdrift en van een dorre stijfheid, die bij juist getypeerde mansportretten misschien nog te rechtvaardigen zou zijn, maar zijn vrouwenportretten zijn niet smaakvol genoeg, niet met liefde behandeld.

Portaels, die in der tijd om zijn godsdienstige schilderijen, — Oostersche landschappen, met bijbelsche personages gestoffeerd — zoowel als om zijn portretten beroemd was, schijnt ons op dit oogenblik even minderwaardig als schilder als hij vroeger belangrijk is geweest als opvoeder van heel een Pleïade van talenten, die alle gelukkig nog in leven zijn. Alfred Cuysenaer, Emile Sacré, Camille Van Camp, alle portretschilders, hebben beter hun frischheid en eigenaardigen toon bewaard.

De op zijn 43ste jaar gestorven Eduard Agneessens heeft een belangrijke verzameling portretten en vrouwenstudies nagelaten.

Phot. P. Becker, Brussel.

ALFRED STEVENS : VROUWENPROFIEL.

(Hoort toe aan den Heer A. de la Hault, Brussel).



Als een zeer delikaat, hoewel een weinig dof en niet schitterend, maar lenig, beminnelijk en aantrekkelijk kolorist, toont hij in verscheiden zijner stukken een opmerkelijk technisch meesterschap. Zijn *Slapende Jongeling*, zijn *Thee* en de *Dame in 't Blauw*, zouden alleen al volstaan om de aandacht op zijn zeer sympathieke figuur te vestigen.

Enkel schilder, — schilder in zijn hart — schilder altijd en overal — met uitsluiting van iedere andere bijgedachte, gehoorzaamt Louis Dubois, de maker van allerhande vreemde figuren, van machtige *Stillevens*, van weelderige landschappen, alleen aan de opwellingen van zijn temperament en bereikte niet meer dan het gedeeltelijke succes van den fijngevoeligen kolorist en den bedachtzamen kunstenaar, zooals hij trouwens van huis uit was. Deze expositie toont ons eenige welgekozen staaltjes van zijn werk, die tamelijk moeizaam en zonder groote vreugde vervaardigd zijn Zijn naam vormt een geheel natuurlijke overgang tusschen de figuurschilders of portrettisten en de landschap- en zeeschildersgroep, waar de namen van Fourmois, Clays, Alfred de Knyff, Joseph Coosemans te vermelden zijn naast dien van den bescheiden en al te weinig bekenden kunstenaar, Louis Crepin, van Hippolyte Boulenger, Louis Artan, Alfred Verwee — een van de allergrootsten, — van Th. Baron, Hendrik van der Hecht, F. Binjé, De Greef en G. Vogels.

Heel de geschiedenis van onze gevoeligheid tegenover de ongevoelige natuur, de stoerheid of de gratie van 't geboomte, den stuggen ernst der rotsen, de dorre droogheid der heiden, den gerimpelden glans van het water, dat de bewegende luchten weerspiegelt; dit alles geeft het werk van deze mannen weer.

Eerst de saamgestelde gezichten, met de zorgvuldig in evenwicht gehouden partijen op de schilderijen van Fourmois, die net als de stadsgezichten van Bossuet, door de vereeniging van twintig aardige studiehoekjes in Brugge of Spanje, kunstig tot een mosaïek van kleine, naast elkaar gelegde motiven geschikt zijn. Vervolgens de luchtiger eenvoud van Alfred de Knyff, het doorzichtige der kalme zeestukken van P. J. Clays, met schilderachtige bootengroepen gestoffeerd.

Hippolyte Boulenger, de aanvoerder van de school van Tervueren en 't hoofd van deze groep, is vooral bedacht op een mooie techniek en diepte in de kleur. Hij heeft een bizondere voorliefde voor weelderige herfstbosschen, voor groote, onstuimige luchten, voor plotselinge veranderingen in de atmosfeer : regenbogen, sneeuwvlagen, stormachtig onweer, stortregens die hij met aandacht bestudeert en groote kracht weergeeft.

Naast hem heeft Joseph Coosemans een uitgebreid gebied voor zich behouden. Hij kent den toover der dalende zon, stralend



LOUIS ARTAN: Mijn atelier aan de Panne. Phot. P. Becker.
(Hoort toe aan den Heer Delacre, Brussel).

RETROSPECTIEVE TENTOONSTELLING DER BELGISCHE KUNST TE BRUSSEL

in purper over de Kempische moerassen, evengoed als de strengheid van den winter in het woud en munt uit in de weergave van deze gezichten op uitgebreide doeken, die uiterst verzorgd in de uitvoering zijn, maar waarbij hij meer onder den invloed staat van een onverzettelijken wil dan van een plotseling opgekomen ontroering.

Artan zou door zijn ingespannen studies der lichtspelingen op de Noordzee meesterstukken scheppen, even uitmuntend door bewegelijke en bewogen indrukken als vluchtige kleur. Niemand vóór hem heeft op zoo verleidelijke wijze het zachte oneindige gewiegel der golven begrepen, of vastgehouden dat gedicht van azuur-blonde kleuren, dat zijn strofen zingt tusschen den hemel en de zee.

Dit is wel de natuur zelve, getooid met de bekoring der kunst; altijd dezelfde en toch altijd nieuw, eenig en verscheiden, van alle onnoodig bijwerk ontdaan, de groote, eenzame zee onder de wolken, zonder booten met zeilen als vogelvleugelen, of vogels met wieken, die als zeilen zijn.

De ernst van Théodore Baron ontspant zich nooit en in zijn landschappen schijnt de zon maar zelden. Hij houdt van sombere rotsen en heiden onder grauwe luchten, van loodkleurige rivieren, van den ijzigen winteravondschemer, die hij weergeeft met groote

Phot P Becker, Brussel.

ALFRED STEVENS: WREEDE ZEKERHEID.

(Hoort toe aan Mevr. de Prinses Borghèse, Parijs).





Phot. P. Becker.

ALF. VERWEE : Stier in het Boelkenskruid.
(Verzameling van wijlen Eug. Marlier, Brussel).

RETROSPECTIEVE TENTOONSTELLING DER BELGISCHE KUNST TE BRUSSEL

juistheid van toets, met een streng koloriet, zonder zijn werken met de schoonheid van een kostbaar email te tooien.

Alfred Verwee schijnt in één enkel, héel saamgesteld talent, al het krachtige en verleidelijke der beste Belgische schilders te vereenigen. Die instinkt-mensch, die zóó maar, zonder eenige bijgedachte schilderde, zooals een perzikkenboom perzikken draagt, heeft beter dan eenig ander uitgedrukt de pracht der vlakke velden, zooals ze onder den Vlaamschen hemel liggen uitgestrekt,— met de kleurvlakken der huiden van paarden en koeien, als met groot, schitterende bloemen geplekt. Aan de buitengewone gevoeligheid van zijn oog, het sappige van zijn techniek, de verzorgde schoonheid van ieder brok werk, paart hij de bekoring van de verleidelijke harmonie der kleuren, aan het grootsche van zijn weergave er van. Als zoovele gloeiende verzen, waarin zingt de schoonheid van zijn geboorteland, vormen de meest verbazende schilderstukken van Verwee, die de Retrospectieve tentoonstelling van Belgische kunst heeft vereenigd, een onvergetelijk geheel, waarvan twee wonderen van zeldzaam harmonieuse kleur, zijn *Dageraad* en *Stier in het Boelkenskruid* vooral in het geheugen blijven hangen.

Zelfs onmiddellijk na Verwee, zijn Hendrik van der Hecht, Jan

De Greef, G. Willem Vogels geenszins te verachten. Van der Hecht heeft 't intense groen van hagen en boomgaarden aangedurfd en hij is geslaagd. De Greef geeft blijken van verdienstelijke, gespierde kracht. Vogels bezit, bij een soms wat bruske onnauwkeurigheid, vaak een groote bekoring van teedere verfijning.

Ik geloof dat de werken van Madou, die elegant wou zijn en den burgermanachtigen smaak van F. Willems had overgenomen, en van Eugène Verboeckhoven, wiens vlokkige schapen beslist achter de mode zijn, zich op 't oogenblik niet in de gunst van het publiek mogen verheugen. Het *patina* van den tijd schijnt deze eerbiedwaardige schilderstukken maar weinig te hebben verfijnd.

Ik haast mij om te komen tot het werk van een zeer individueelen meester, Hendrik de Braekeleer, den neef en leerling van Hendrik Leys. De tentoonstelling vereenigt een groot aantal zijner beste werken, die men echter niet bij het pas verlaten van de Alfred Stevens-zaal moet gaan zien.

Ze hebben iets provinciaals, de figuren op enkele stukken zijn leelijk, er heerscht een zekere eenvormigheid in 't altijd maar willen harmoniseeren, waardoor ze op 't eerste gezicht afstootend werken. Maar zoodra men in het innigste zijn dezer sterk *gewilde* doeken doordringt, zoodra men al het naïeve van de trouwe indrukken van dezen schilder begrijpt, wanneer men het geduldig detail der uitvoering en bovenal het krachtige in den toon beschouwt, het zichtbaar welgevallen in het zoozeer bijeenpassend geheel, dan geeft men zich weldra gewonnen aan deze kunst, die een voortzetting van die van Pieter de Hooch en Vermeer van Delft en tegelijk een wonder van juiste weergave is.

De tentoonstelling doet verder het licht vallen op enkele verkeerd begrepen of onverdiend vergeten kunstenaars, die in ieder geval weinig bekend meer zijn bij de groote massa van het publiek, zooals de beide Linnigs, waarvan de jongste toch stellig een bekwaam en eigenaardig schilder is geweest, Egide Leemans, een talentvol Antwerpsch landschapschilder en den reeds genoemden Louis Crépin ; Edmond Lambrichs, de vervaardiger van een portrettengroep, die door het Brusselsch museum werd ingezonden, was door een uitstekend landschapje beter vertegenwoordigd. Duyck, Hannotiau, Paul Blieck, Henri Evenepoel — alle vóór hun tijd gestorven — vormen de jongste groep in dit pantheon.

Uit de vereeniging van al deze schilderstukken, alle zoozeer aan elkaar verwant, door de algemeene kwaliteiten van hun wijze van zien, hun gevoel voor kleur, hun groote zorg voor een weelderige harmonie

Phot. P. Becker, Brussel

HENDRIK DE BRAEKELEER : DE MAN AAN 'T VENSTER.
(Hoort toe aan Mevr. Caillet, Brussel).



der tonen, hun eerbied voor een ervaringrijke techniek, mag men de algemeene karaktertrekken eener school afleiden, welke zich kenmerkt door gelijkheid van rechten en gelijkheid van begrippen, bij al de meesters die haar zoozeer tot sieraad hebben gestrekt.

Onze Belgische kunst is zeker geen hersenkunst en onze letterkundigen zullen op haar veld maar weinig naoogsten. We bezitten geen mannen als Gustave Moreau, als Lenbach en Rodin. Hier bekommeren we ons alleen om *waarschijnlijkheid*, om een juiste weergave van het geziene, om het vinden van een mooie stof en een lenige, krachtige techniek en blijft er maar weinig plaats over voor droomen en symbolen, — voor alles wat niet door de oogen gezien, maar door den geest wordt ingegeven. Geen trillingen, — geen vage begrippen, maar een gezonde, weldoorvoedde werkelijkheid, in het héél nabij zijnde leven waargenomen en niet aan een onrustige verbeelding ontleend. Portretten, onderwerpen uit het dagelijksch leven, landschappen met groote dieren, het stilleven, — dat zijn de onuitputtelijke onderwerpen die door de Belgische schilders met zulk zeldzaam geluk zijn behandeld, — de eeuwige variaties onder het diepe email van hun prachtige kleur. Zelfs wanneer een Leys dit enge kader vergroot, door het te vermooien met den toover van het verleden, lei hij er toch het waarschijnlijke van dezelfden zin voor werkelijkheid in, dezelfde juistheid, het gewetensvolle bij het weergeven der vormen, dezelfde nauwkeurigheid in de details en het hooghouden van het koloriet.

Slecht geschilderde stukken, hoofdzakelijk belangrijk door hun intellectueele verdiensten, zijn in België altijd zelden voorgekomen. De naam van Böcklin ontmoet er geen andere, die men met hem vergelijken kan. Alle schilderijen zijn met meesterschap uitgevoerd, hun kleuren streelen de oogen, terwijl ook talent vaak aangetroffen wordt. Maar het ontbreekt deze eenvoudig gezonde werken dikwijls aan gerijpte gedachte, aan verhevenheid van stijl, gespierde bevalligheid, gelouterde keuze en zuiveren smaak. Deze vormen bij alle scholen een uiterst zeldzame volmaaktheid, die men alleen bij enkele groote op zich zelf staande meesters bewonderen kan. Daarentegen toonen de schilders der vreemde scholen, bij wijze van compensatie, geen eigenschappen die gelijk en grooter dan die der onzen zijn. Allen, die de Retrospectieve tentoonstelling van Belgische kunst hebben bezocht, zullen daar zeker wel van overtuigd zijn.

Graveer-, beeldhouw-, bouwkundig werk en medailles zijn een aanvulling van dit welsprekend geheel.

Onder de plaatsnijders valt in de eerste plaats in 't oog de vreemde, eenzame, onrustige persoonlijkheid van Félicien Rops, als eigen-



Phot. P. Becker.
FÉLICIEN ROPS : De Voedstermoeder der Satertjes.
(Verzameling van den Heer Deman, Brussel).

RETROSPECTIEVE TENTOONSTELLING DER BELGISCHE KUNST TE BRUSSEL

aardig schilder, bekwaam aquarellist, nerveus en machtig teekenaar, maar vooral als vervaardiger van oorspronkelijke scherpe, kranige etsen.

Wat was hij toch een vreemde, bijtend-scherpe artist, die in zijn sadisme *helsch* wilde zijn, en die lang vóór en met veel meer kennis, met veel meer onvergelijkelijke zekerheid in de teekening dan Aubrey Beardsley, trachtte weer te geven de tyrannie van de misdaad en het despotisme der zinnelijkheid bij den mensch.

Aubrey Beardsley, die allerlei wonderlijk-perverse dingen voor ons doet herleven, maar die, door zijn eigen zinnenleven uitgeput, zoo weinig meester was over zijn etsnaald of slecht versneden krijt, kan alleen maar genoten worden door enkele intellectueelen, die de ergste dépravaties verstaan. Buiten en behalve zijn geheime werken, heeft Rops een enormen rommel zonderlinge bedenksels nagelaten,



Phot. P. Becker.

CONSTANTIN MEUNIER: De terugkeer der Mijnwerkers.
(Hoort toe aan Mevr. de Wed. C. Meunier, Brussel).

RETROSPECTIEVE TENTOONSTELLING DER BELGISCHE KUNST TE BRUSSEL

vol eigenaardige welsprekendheid, waarin zijn gewone preoccupatie zich in onverwachte vormen en verwarrende gezichten uit. De tegenwoordige tentoonstelling is rijk in karakteristieke werken van dezen meester, die tot geen enkele school behoort, zich aan geen enkele traditie vastklampt, zich geheel alleen heeft gevormd en met de stoutste bekwaamheid op technisch terrein, nieuwigheden heeft ingevoerd. Hoewel enkele van zijn voorstellingen met letterkundige opmerkingen op de marge wel een beetje verouderd zijn en van onze tegenwoordige geestesgewoonten verwijderd — ik bedoel dat zij ons wat oud-modisch voorkomen — blijven zijn verdiensten als teekenaar toch zóó buitengewoon, dat ze als kunstwerk het prestige van zijn minste proefbladen handhaven.

Het is onmogelijk om hier een oordeel uit te spreken over de Belgische beeldhouwschool, wanneer men slechts rekening houdt met de werken der overleden artiesten. Deze school is pas laat ontstaan; bijna al onze meesters zijn nog volop aan 't werk en alleen zij, wie de dood ontijdig onder de keurbende heeft weggerukt, zijn op de « Retrospectieve » vertegenwoordigd.

Drie zeer verscheiden persoonlijkheden trekken er vooral de aandacht : Paul de Vigne, Juliaan Dillens en Constantin Meunier.

Paul de Vigne, de uiterst delicate sculpteur, de beminnaar van kuische bevalligheid, van uitdrukkingsvolle vormen, in zijn trillende

moderniteit, bijna als een Florentijnsch Quattrocentist; Juliaan Dillens, door de vinding van zijn breed geornamenteerde, sierlijke figuren de medewerker onzer bouwmeesters, en Constantin Meunier, de oude, gevoelige bard van den Adel van den Arbeid en het Mededoogen.

Constantin Meunier treedt buiten de groote menigte onzer artisten door den lyrischen gloed zijner vindingen, door de betoovering, waarmee hij de vlijtige armoede omkleedt, door het intellectueele in zijn werken, waarvan de plasticiteit soms twijfelachtig en de uitvoering tamelijk gewaagd is. Zijn schilderijen bezitten niets van de stoffelijke schoonheid, van de technische volmaking van die andere schilders, welke hen, met een mengsel van eerbied en geringschatting, met den naam van « beeldhouwers-schilderijen » bestempelen doet. En evenzoo komen zijn verweerde beelden, zijn weinig verzorgde bas-reliefs, waar de koppen verkeerd uitsteken, waarvan de ledematen buiten proportie zijn, de uiteinden nauwelijks meer dan aangegeven, maar waar 't gebaar altijd expressief en de uitdrukking krachtig blijft, aan andere beeldhouwers als « schilders-beeldhouwwerk » voor. Het Monument aan den Arbeid, waarvan de architect Acker de verschillende deelen tot een grootsch, welgeëvenredigd en smaakvol geheel heeft samengevoegd, is, zooals 't daar staat, omringd van bronzen, schilderijen en teekeningen van den meester, de logische apotheose van dezen grooten onlangs gestorven doode.

Deze heeft nog niet door het verloop der jaren de sereniteit verworven, die het onderscheid mogelijk maakt en 't werk recht doet wedervaren, zoodra de strijd van mode en kritiek beslecht is en men de dingen in hun ware licht ziet, terwijl er slechts weinige werken, die in eenig opzicht onvolledig zijn, onder zoovele zullen blijven bestaan.

Het is niet doenlijk om het werk der architecten, in den vorm van plattegronden, doorsneden, verhoogen en geboetseerde modellen ten toon te stellen. Het zou te plaatsroovend en onbevattelijk zijn voor de leeken, — voor de groote massa van het publiek. De inrichters der « Retrospectieve » zijn op het uitstekend denkbeeld gekomen, om de beste kanten van de verschillende gebouwen, die sedert 1830 in België zijn opgericht, te doen fotografeeren. Daarmee hebben ze op zeer waardige wijze een hulde aan de bouwmeesters gebracht, die iedereen tot hiertoe in hun nameloos werk verwarde. Die kerken, paleizen, kasteelen en ruime woonhuizen, zijn een uitdrukking van den grooten voorspoed, het comfort, het gevoel voor een weelderige, zij 't ook vaak een weinig plompe versiering, waarin ons ras behagen schept. Ze leggen een gunstige getuigenis af voor de in

Phot. P. Becker.

PAUL DE VIGNE: Sapho, (was).
(Hoort toe aan Mevr. de Wed. P. de Vigne, Brussel).



ieder geval vurige, zij 't ook niet altijd zeer zuivere vindingsgave en van een grooten openbaren rijkdom. En wellicht is juist deze rijkdom de oorzaak van het bestaan van zoovele kunstenaars onder ons, schilders, beeldhouwers en architecten, en van de homogene kwaliteiten, die ze aan hun volksaard te danken hebben, en waarvoor zij hier een geschikt midden en algemeen gunstige omstandigheden tot verdere ontwikkeling gevonden hebben.

PAUL LAMBOTTE.





OUDE VLAAMSCHE HAARDEN

(Vervolg en Slot.)



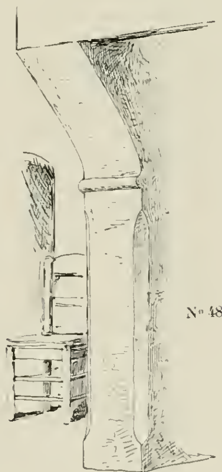
R blijft ons te spreken van de versiering der pijlers bestaande uit eenvoudige architecturale of geometrische vormen. Onder de eigenaardigste kunnen we de stukken vermelden, die we in den aanvang dezer studie aanstipten.

Als een overgang van deze bijna barbare elementen tot die waar zich een duidelijke decoratieve kunst veropenbaart, mogen we die voorbeelden aanduiden die zich bevinden in twee gebouwen van de oude abdij van Beaulieu te Petegem bij Oudenaerde.

Deze gebouwen, gedeeltelijk herbouwd in de xvii^{de} eeuw, hebben nog sporen bewaard van de eerste verdeeling, dagteekenend van de xiii^{de} eeuw. Te midden der bijna hedendaagsche gebouwen, vindt men muren in groote blokken steen en ook, in een afgelegen hoek, bij de Schelde, een romaansche poort in baksteen met lijst.

Men ziet er een overblijfsel van de gebouwen opgericht in 1280 door de gravin van Vlaanderen, die er toen het oude kasteel van Peteghem bewoonde, dicht bij de abdij.

Er bestaat geen twijfel betreffende den ouderdom der drie schouwen in grooten baksteen waarvan een teekening gegeven wordt onder N^r 48. Twee staan tegenaan elkander in een der veranderde deelen van het gebouw. Ver van den ingang, vindt men de andere in een vertrekje waartoe de hooger genoemde romaansche poort toegang geeft. (Zie onze *Vieux Coins en Flandre*).

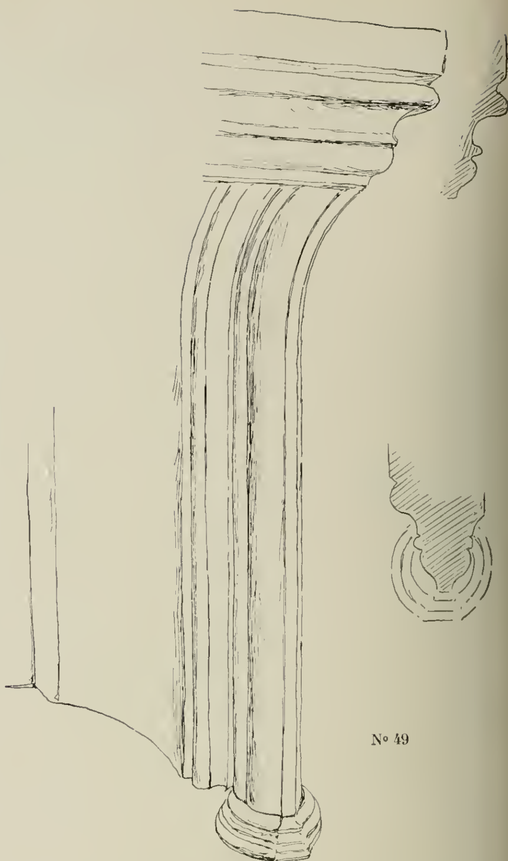


N° 48

De eenvoudige vorm der afgeslepen kanten aan de hoeken der pijlers is dezelfde als die welken men vindt in de groote eiken bal-

ken der ziekenzaal van het St Jans Hospitaal te Brugge, en men weet dat dit gebouw dagteekent van het einde der XIIIde eeuw.

In de Gouvernementstraat te Gent, in den kelder van een ouden *steen*, hebben wij het type ontmoet der schouw geteekend Nr 49. Deze haard is, zooals men opmerken zal, uiterst eenvoudig.


No 49

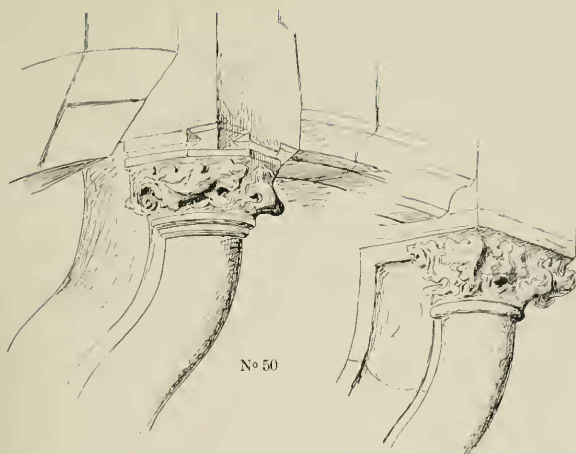
De pijlers zijn soms versierd met loofwerk of andere motieven en Nr 50 toont ons een reuzenschouw, geplaatst in de oude keuken van Gruuthuse, te Brugge. Haar vorm is zeer eigenaardig en zij is gekenmerkt door de dikke wrongen, bekroond met gebeeldhouwde rozen. Zij dagteekent uit de XVde eeuw.

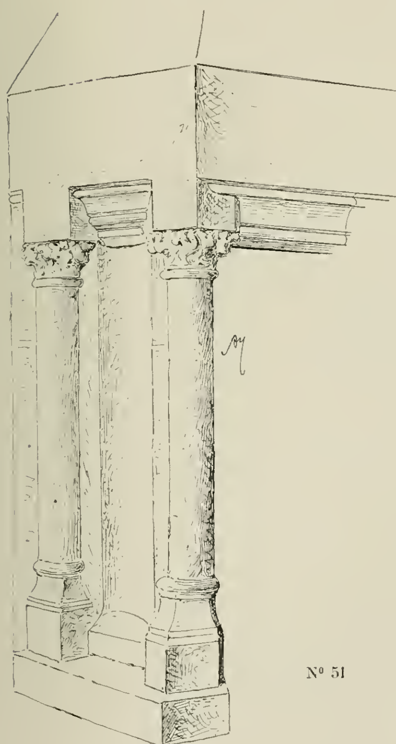
Het Museum van Rijsel, in de ingangzaal der Oudheidkundige afdeelingen, bewaart een zeer schoone en groote Vlaamsche schouw, in witten steen, waarvan de teekening Nr 51 de gelukkige samenstelling vertoont.

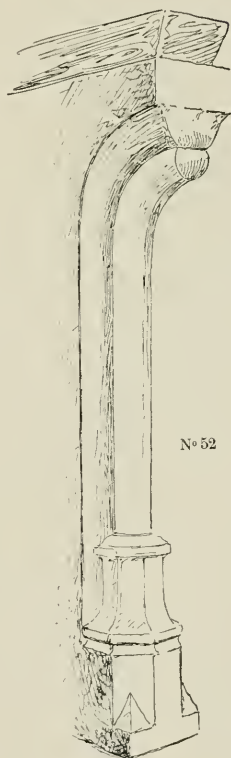
De kapteelen met loofwerk boven de gepaarde zuilen die de pijlers uitmaken, zijn uiterst goed bewerkt.

Dit voorbeeld van haard gevonden in Fransch Vlaanderen, is nauw verwant met de schouwen die men in ons land vindt.

Te Damme, in een der zalen van de Halle, ontmoet men nog een schouw met ruwe en krachtige pijlers (Nr 52). In dezelfde zaal zijn de


Nº 50


Nº 51


Nº 52



Nº 53

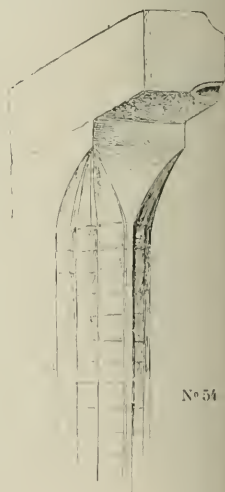
balken terecht beroemd om hunne hooge kunst en historische waarde.

Naast deze voorbeelden van monumentale haarden, willen wij nog een exemplaar aanduiden, dat gevonden werd te Gent in een heden afgebroken huisje der Doornstraat, 2, dat vooral belangrijk is daar het in 't klein de karakters vertoonde dezer groote schouw. Zij was in blauwen steen (Nr 53).

De St Lukasschool te Doornik bezit ook eenige oude schouwen, waarvan Nr 54 een zeer belangrijk exemplaar is, in baksteen met lijsten, de pijlers gekroond met een zeer eenvoudig kapiteel. De volgende nummers 55 en 56 zijn ook ontleend aan dit Museum, dat in zeer hooge mate het bezoek der kunstliefhebbers verdient, want het bevat prachtige brokken gebeeldhouwd steen, ex-votos, enz.

Zoo wij niet geaarzeld hebben de mooie schouw van Rijsel in deze studie te laten verschijnen, zoo ook mogen wij uitwijken op het land van Doornik dat, om zoo te zeggen, een brok is van ons oud-Vlaanderen.

Wij hebben er in het Museum der St Lukasschool zeer eigenaardige voorbeelden ontdekt van haarden, en wij zijn gelukkig ze hier te kunnen voegen bij die documenten die meer Vlaamsch van aard zijn. Het zijn overigens echte kunstwerken. Een der schouwmantels is versierd, op de hoeken, met hoofden die door een kunstenaarshand gebeeldhouwd zijn. De twee schouwen zijn in blauwen steen, dagteekenen uit de xvde eeuw, en vertoonen naast hunne strengheid in de lijnen, een ware distinctie.

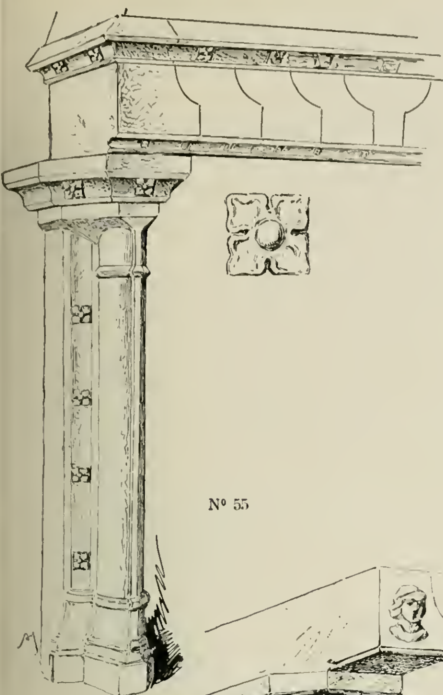


Nº 54

Een schoon gebeeldhouwd hoofd op een sluitsteen, gereproduceerd onder Nr 56bis, schijnt het eenige overblijfsel te zijn van een verloren schouw. Dit vrouwenhoofd is uiterst fijn bewerkt en het kapsel verraadt de xvde eeuw. Dit kunstwerk, uit alle oogpunten merkwaardig, werd aan de Doorniksche verza-

meling geschonken door den Heer professor Cloquet.

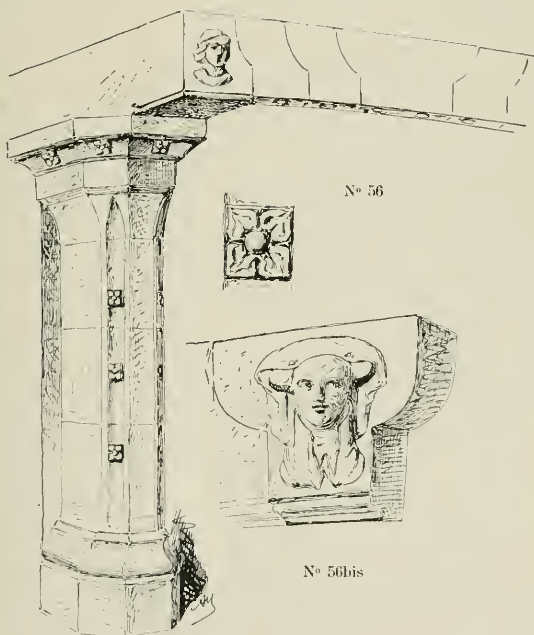
Nr 57 toont ons een zeer eigenaardige schouw waarvan de mantel, ondersteund door twee zuilen, vooroverhelt en dan stoutweg, ondersteund door twee zuilen, naar den muur gaat waarlangs de pijp opstijgt. Deze schikking die men dikwijls ontmoet in keukens of kloosterzalen, is nochtans zeer zeldzaam in Vlaanderen. Dit schijnt ons zelfs het eenige voorbeeld te zijn. Wij hebben er één ontmoet, doch grooter van omvang, in de abdij van Villers in Brabant.



N° 55

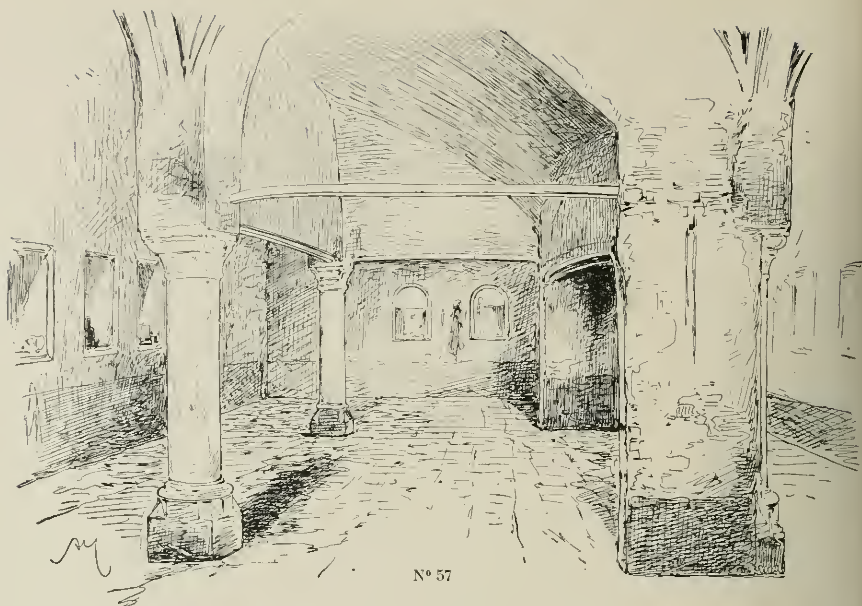
De hier geteekende bevindt zich te Gent in een afdeeling van het godshuis der Wollewevers, Korte Dagsteeg, waarvan de gebouwen en de kapel dagteekenen van de XIVde eeuw.

De vierkante zaal die ons aanbelangt, is gelegen



N° 56

N° 56bis



N° 57

OUDE VLAAMSCHE HAARDEN

achter de kapel : rondom ontwaart men in den muur kleine kastjes, en men mag veronderstellen dat deze zaal een groote verwarmzaal was, ofwel een keuken, waar de kostgangers van het godshuis hunne schamele voorwerpen in de kastjes plaatsten.

Deze zonderlinge schouw schijnt, volgens den stijl der kapiteelen en der voetstukken, uit de xv^de^ eeuw te dagteekenen.

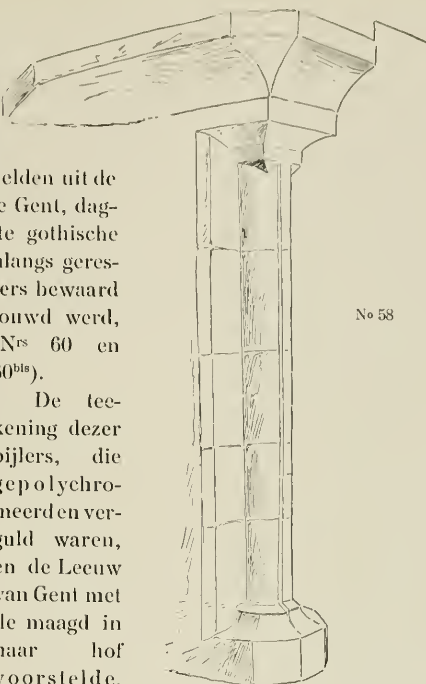
In N^r^ 58 vinden wij de eigenaardige schikking van een schouw die zich bevindt in het Poortiershuis van het Stadhuis van Kortrijk en schijnt ons te behooren tot de eerste gebouwen die dagteekenen van het begin der xv^de^ eeuw; men weet dat het stadhuis herbouwd werd in het begin der xvi^de^ eeuw en dat men in de nieuwe gebouwen twee prachtige in steen gebeeldhouwde schouwen kan bewonderen.

Uit hetzelfde tijdstip dagteekenen de schouwen van het Stadhuis van Oudenaerde en het heerlijk decoratief beeldwerk van het Vrije te Brugge, allen uit de xvi^de^ eeuw. Doch deze stukken uit dat tijdvak der wedergeboorte, hoe belangrijk en hoe merkwaardig zij ook zijn, gaan buiten het perk dat wij ons aangeduid hebben.

Uit het gothisch tijdstip vinden wij nog te Damme, in de Schepenzaal van het Stadhuis, een ruimen haard, waarvan de mantel, met een tafereel versierd, op twee ruwe en zware pijlers rust, (N^r^ 59).

Men ziet er ook nog de reuzentang, mansgrootte, en de stook-

ijzers, gansch beroest, die met den haard een zeer archaïsch geheel uitmaken. Al deze stukken dagteekenen naar het schijnt van 1461, (Nr 59).


No 58

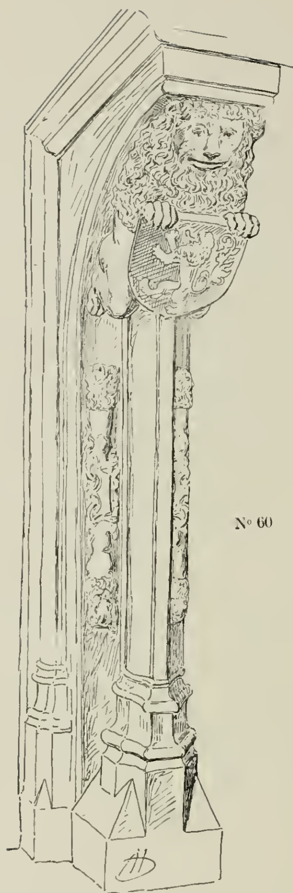
Eindelijk mogen wij nog de prachtige schouwpijlers vermelden uit de arsenaal-zaal van het Stadhuis te Gent, dagteekenend van 1484. Deze groote gothische zaal, de oude Collatiezolder, onlangs gerestaureerd, had de machtige pijlers bewaard van het tijdstip waarin het gebouwd werd, (Nrs 60 en 60bis).


No 59

De teekening dezer pijlers, die gepolychromeerd en verguld waren, en de Leeuw van Gent met de maagd in haar hof voorstelde, werd waarschijnlijk gemaakt door een vrouwkunstenares, Agneete Van den Bossche, die ook nog aan het Gentsche magistraat menige andere modellen voor kunstvoorwerpen leverde, en namelijk een standaard met leeuw (Archeologisch Museum).

We zouden ook nog een woordje kunnen zeggen van de schouw in den toren van Herzele. Zij dagteekent uit de xvde eeuw, doch is uiterst eenvoudig.

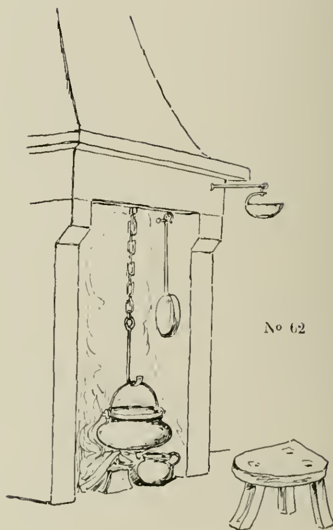
Het ware ook belangrijk de verschillende typen van schouwen na te gaan, gereproduceerd in de werken der oude meesters. Wij vinden er in de tafe-



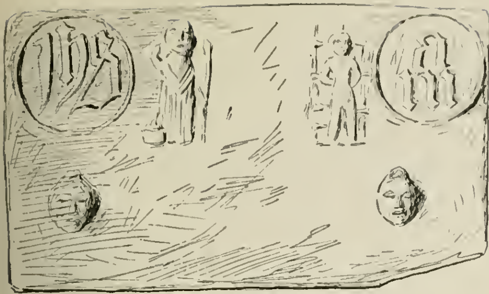
N° 60



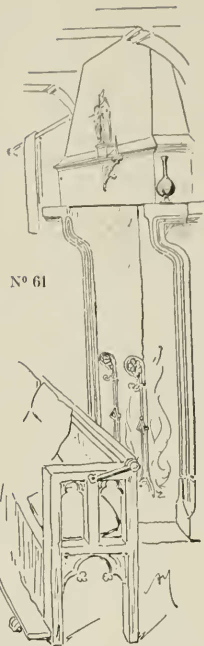
N° 60bis



N° 62



N° 63

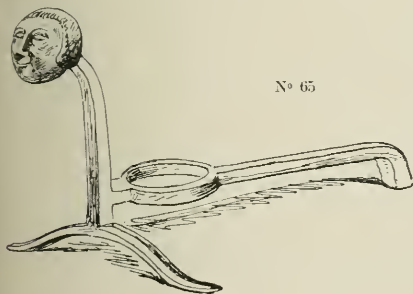


N° 61

reelen van Van Eyck, Memling, Van der Weyden, den Meester van Flemalle. Nr 61 toont ons een schouw voorkomend in de Verkondiging (Museum van Madrid) toegeschreven aan dezen laatsten meester. In een plaat van Galle, gravuur uit het begin der xvide eeuw, vinden wij ook een zeer eenvoudig type (Nr 62) doch belangrijk door de algemeene schikking der verschillende voorwerpen die men in de nabijheid van de schouw vindt : ketel, kleine lamp, tang, enz.

Deze werken geven ons een beeld van het intiem leven rondom den haard.

Om de studie der oude Vlaamsche haarden te eindigen kunnen wij eenige woorden zeggen van de haardijzers, haardplaten, roosters, braadspitten, schoorsteenkettingen, enz. Wij zullen enkel die stuks aanduiden die een bijzonder persoonlijk karakter hebben. Nr 63 toont ons een oude haardplaat van het begin der xvde eeuw, berustend in het Museum van Brugge. Men ontwaart er een zeer kinderachtige, bijna romaansche voorstelling van een St Laurens en een St Nicolaas. Nr 64 verbeeldt een zeer sierlijke plaat, in vier paneelen verdeeld en bewaard in het Museum van Gent. Dit welgelukte exemplaar der ijzergietnijverheid in Vlaanderen, klimt ongetwijfeld op tot het tijdstip der Van Eycks. Ongelukkiglijk zijn de engelen, gehuld in sierlijke



N° 65



N° 64

draperieën, nogal beschadigd door vuur en roest.

Nrs 65 en 66 zijn twee haardijzers uit het Museum van Brugge, en zijn twee typische voorbeelden van haardbenoodigheden.

De krijger met zijn gewaad en zijn standaard, boven op een gewapend schild, is ook een stuk dat onze aandacht verdient. (Nr 67, Museum van Nieupoort). In hetzelfde Museum vindt men nog een ander voorbeeld van haardijzer, eenvoudiger van maaksel en bestaande enkel uit dierenhoofden op het uiteinde van gekromde spillen, (Nr 68).

Wij weerstaan niet aan den lust nog een zeer eigenaardigen haard te laten zien, dien wij in het Walenland ontdekt hebben, namelijk in het kasteel van Celles, bij Dinant (N° 69).



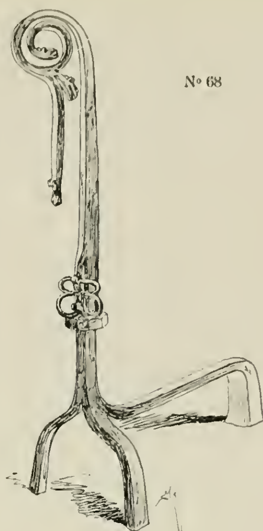
N° 66

Men vindt er een zonderlingen horizontalen haardhaak, met eigenaardige motieven versierd. De smid der xvde eeuw, smeedde in het ijzer de forel die gewoonlijk in de beken dezer streek gevonden wordt.

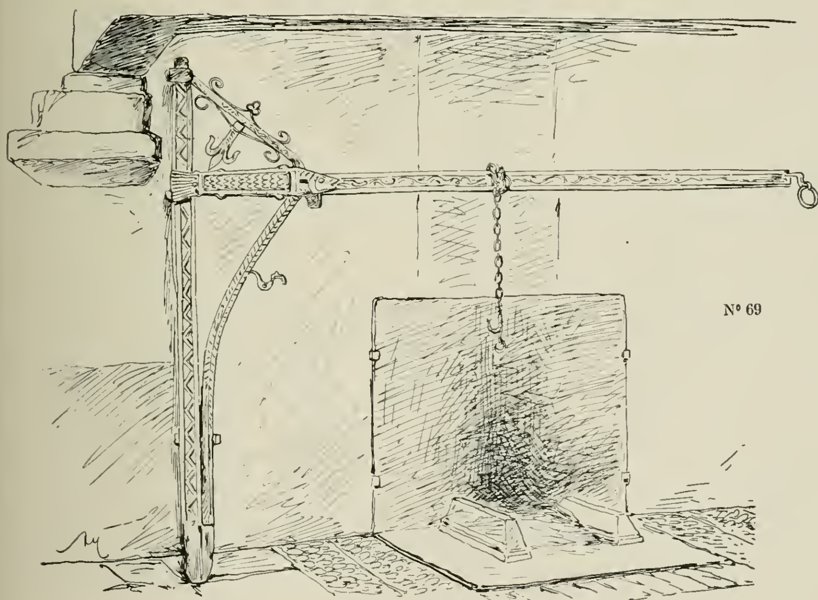
De haardplaat, die als cul-de-lampe voor deze studie dient, dagteekent van 1709. Dit verwijdert ons ras van de xvde eeuw, doch de naïveteit, de lustigheid waarmede de kunstenaar op zijn gegoten tafereel man en vrouw plaatste, omringd door de huiselijke dieren, hond, katten, haantje, dat alles heeft zulk een treffende beteekenis, dat wij



N° 67



N° 68



N° 69

er ons toe besloten hebben, dit schetsje ook nog mede te deelen.

Deze haardplaat berust in het Museum van Oudheden te Gent.

Dezelfde indruk van intimiteit spruit uit dit Vlaamsche tooneeltje, zooals het gevonden wordt in de andere werken der Brugsche meesters, der Gentsche miniaturisten, en later bij de Antwerpsche en Hollandsche meesters die de binnenhuisjes schilderden, classiek in hunne stille en schilderachtige samenstelling.

Hier, het bed, de kast, de zaal, het bankje, de stoelen en eenige realistische bijzonderheden in de verschillende aarden potten, de haard, waarbij het oude paar lustig praat en drinkt en rookt, de haard met brandend hout gevuld, waarboven de groote ketel sist, dat alles verraadt dien juisten en naïven opmerkingsgeest, van een kunstenaar die het prachtig en indrukwekkend visioen voortzet der meesters uit de vroegere eeuwen.

Deze lieve, ernstige of oprechte meesters oefenden nog hun invloed uit op den ijzergieter der XVIIde eeuw, gelijk zij voortijds op de beeldhouwers in steen, wier werken wij hier poogden te bestudeeren, hun inlvoed uitoefenden.

A. HEINS.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

UIT DEN HAAG



PULCHRI STUDIO — DE TENTOONSTELLING WISSELINGH & Co — Evenals de beide vorige keeren, exposeert de Amsterdamsche firma ook thans weer een keur van werken door Fransche en Hollandsche meesters.

Het is merkwaardig te zien hoeveel doeken van Fantin Latour er tegenwoordig op de Hollandsche markt komen. Hier alleen zijn reeds weer een 11-tal, figuur- en bloemstukken. Deze Fransche meester wist zijn bloemen zoo wonderwel en fijnzinnig in hun aard te karakteriseeren en ze ademend en geurend te doen groeien van uit het duister naar het licht. En ontegenzeggelijk zijn de bloemstukken dan over 't algemeen ook boeiender dan de figuurstukken, waaronder hier nochtans mooi is een compositie, l'Aurore, lucht gekleede geïdealiseerde vrouwengestalten in den ochtend met den schijn van het morgenlicht fijn als goudstof, als een wondere glorie om hen heen. Stillevens zijn er ook van Bonvin — van hem was ook opmerkelijk een zeer op oude Hollanders geïnspireerde *Récoureuse* — en van den technisch zoo geraffineerd bekwamen, sterk-zwierigen Vollon.

Van Corot releveeren we in 't bizonder *Le Vallon de Chantillon*, een schilderij in een gamma van zilver-grijzen en groenen. Zonnestralen blank als het licht van den ochtend weven zich door een nevelige atmosfeer en doorzichtig en broos wemelen over het veld en om de ranke boomen aan den slootkant de ragste kleurnuances. De einder wordt afgesloten door een paar huisjes, eenige figuurtjes vormen de stoffage. De aard is meer naar het Hollandsche dan de hier bekende Corots meestal zijn.

Zola beschrijft in « La Terre » een paar episodes waarvan de stemmingssfeer aan die van Millet's *Jenne fille pourchassant des oies* wel verwant is. Welk een expressieve drift laait er uit de actie van dat meisje. Een zeer volledige pastel, doorgevoerd tot de beteekenis van een schilderij, is l'*Église de Chailly*. Men ziet over akkers, langs een dijkje met boomen, over weiden op het dorpje Chailly dat half in nevels, ros en grijs, verscholen ligt. Op 't veld een herder en een boer met zijn wagen, de weide daarachter ligt frisch en groen in nevels. Door de boomen, door den warrigen groei van takken er om heen, suizelt zacht de wind. En het licht straalt met een stille glorie uit de lucht en giet zijn luister over het landelijk geheel.

Le musicien ambulant van Manet, een kapitaal doek, is hier wel een der opmerkelijkste verschijningen. Evenals bij Frans Hals en ook als bij Valesquez steekt een deel van het boeiende in de voordracht. De karakteristiek der figuren en de compositie roepen de herinnering wakker aan den grootmeester der Spaansche school en eigenaardig is 't in dit verband den invloed van Rembrandt te bespeuren. De man met den hoogen hoed doet hier wonderlijk veel aan een der pakkendste figuren van de *Nachtwacht* denken.

Mooie doeken zijn er, van Jongkind die in zijn diepsten aard toch Hollandsch is gebleven : *Les Patineurs* waarin tegen het wintersch gloren der luchten treffend de nevelstemming is tot uitdrukking

gekomen, en een maanlandschap met een gevoelige expressieve werking van licht en donker.

Van Jacob Maris zijn er, behalve een duingezicht vol stormenden drang, een jagertje te paard in een gamma van rossen en groenen, en een op sobere wijze in mooi evenwicht gebouwd riviergezicht in zilvergrijzen toon; van Willem Maris o. m. een paar koeien aan een wilgenkant met een plastisch mooi doorgevoerd clair-obscuur; van Bauer behalve een binnenplaats, in een gamma van een parelig grijsbruin, wat rood en wat blauw, een paar Oostersche phantasmagoriën; van Jozef Israëls een paar maaltijdende oudjes met een kostelijke karakteristiek; van Breitner een zijner machtigste werken: een rei schuiten in het ijs bij dooiweer, waar uit het gamma van gesmoorde rossen, bruinen en grijzen, sonoor het rood en groen der schuiten opklinkt.

Er was verder werk van Akkeringa, Boudin, Courbet, Daubigny, Decamps, Desboutin, Duff, Dysselhof, Gabriël, Jacques, Lépene, Mesdag, Monet, Monticelli, Neuhuys, Poggenbeek, De Zwart, Segantini, Degas, Witsen, Verster en Wells (bronzen).

H. D. B.



DE TENTOONSTELLING DER HOLLANDSCHE TEEKENMAATSCHAPPIJ ➤ Het schijnt dat de leden der Teekenmaatschappij nog altijd van de noodige piëteit vervuld zijn jegens het verleden en de glorie ervan. Beter dan het aan leden veel talrijker Pulchri, representeeren deze tentoonstellingen (dit is nu de 30e, en ongeveer 30 vereenigingsjaren gaan hier dus aan vooraf) hoewel ook lang niet volledig — wat Holland thans aan picturaal vermogen nog rest of bezit.

Jozef Israëls, die altijd wel beter dan de meesten verstaan heeft een waterverfteekening de waarde en beteekenis van een schilderij te geven, zond drie aquarellen in met tonalistisch en psychologisch mooie kwaliteiten: een moedertje dat met haar kind in den aanschemerenden avond buitenshuis onder het sluierende groen der boomen, de kippen voert; een interieur: twee rookende mannen met de handen boven het vuurtje onder een pot — terwijl op den achtergrond vaag de gestalte van een vrouw opdoemt, waardoor ook de vredige geheimenis van het vlottend schemerdonker waart; en een wel blanktonige variatie op het reeds bekende thema: een meisje dat in 't zand aan den zeezoom tegen een mand leunend over zee staart.

Jan Veth is een der eersten geweest die indertijd beseften dat men wat de portretkunst betreft een anderen kant uit moest. En het strengst misschien van allen heeft hij — met later Haverman en Toorop — deze kunst binnen haar eigenlijke grenzen terug weten te voeren. Hier in deze groep komen zijn verdiensten wel niet volledig maar toch in een zekere verscheidenheid tot haar recht. Het kleine jongensportret heeft nog eenigszins de impressionistische kwaliteiten die ook het portret van Gabriël tot een zoo boeiend getuigenis van zijn aanleg voor een gemoedsvoller karakteristiek maken. In het portret van de oude dames is de scherpe analysist van later aan het woord, maar hoe aantrekkelijk is deze deftige compositie, die al de voordeelen van zijn lateren stijl bezit, toch tevens door een tot stemming doorgevoerde psychologie. En wie zich tot taak stellen dezen meester bij voorkeur alleen naar het geacheveerde uiterlijk te beoordeelen zou men willen wijzen op het portret van dien *Meesterknecht* in wiens baardig gelaat de zachte oogen lichten met die eigenaardige uitdrukking welke een contemplatieven geest verraadt.

Ik geloof niet dat er den mooien tijd der primitieven en het boedhisme, reiner verrukkingen in beeld zijn gebracht dan die door Verster. Wijzer dan hen die niet inzagen dat het verwaarloozen van de uiterlijke verschijningsvorm tot negatieve resultaten moest voeren, heeft Verster juist door het prachtig beheerschen van die vorm, ze geheel onderdanig weten te maken aan de verschijning en het verschijnende zelf en ze zoo tot de beteekenis van een schijnbaar weinig integreerend bestanddeel weten terug te voeren. In deze dingen schuilt ontzaggelijk veel meer dan enkel het genoegen b. v. zoo'n gemberpotje

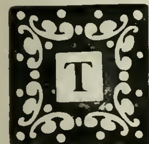
om de mooie vette pâte te schilderen. Tot welk een wonderlijk ding wordt zoo iets simpels onder de handen van dezen man. In *Sneeuwbes* voelen we in enkele kleurnootjes nog even het leven van den stillen hartstocht voor kleur. In en om het gemberpotje heeft een licht met de zuiverheid als of men het schijnsel zag van zijn branden binnen de wanden van een albasten vaas.

Van Witsen vonden we in den laatsten tijd zelden een van zoo teer gevoel, van sereene stemming doordroomd en in soberen trant doorgevoerd onderwerp als dit Amsterdamsch stadsavondgezicht. Verder noemen we nog Bauer met een paar Oostersche fantasieën, Blommers met een in blije stemming coloristisch mooi geaquarelleerd interieur, Bastert met een waterrijk landschap waarin mooi het licht van een grijze dag zit, Haverman (wien men hier niet in zijn volle kracht ziet) met goede portretten *Sisters* en een paar genrestukjes, Isaäc Israëls met pastels w. o. onderwerpen uit de Parijsche naaistersswereld. Van Willem Maris die in de laatste jaren weinig aquarelleerde, was er een wel lumineus weide- en plasgezicht. Van Swan een tijgerin (mooi in de uitdrukking van de soepele losheid der kleurige huid) met welpen.

H. D. B.



UIT ROTTERDAM

ENTOONSTELLING BIJ RECKERS VAN P. DUPONT Ik zal in dit kort bericht u niet kunnen aanduiden dat de invloed van een Dürer zeer duidelijk is, zoodanig dat zelfs in een enkel huisje het lijkt alsof het niet van Dupont was maar van den zwaarder getypeerden meester. Het dunkt me ook niet noodig. Daarvoor zijn artikelen; de berichten zijn korte saamvattingen, en opgaven. Ik zal u evenmin uitvoerig trachten te verduidelijken dat in *N° 48* (uitgave *Gazette des Beaux Arts*), in Akker en Ploeg, de Akker niet expressief genoeg is. Zoo ge weet wat van een Akker is : doorwroete grond die, eerst open-geworpen, later vol-dragend van voedsel zal zijn, en die iedren schoonheidszoeker schijnt zoo zeer uitdrukkingsvol, èn als schoonheid en als ethische beteekend (zie Millet, zie Vincent). Ik zal niets geven dan een enkle opmerking. *Ge kunt zeggen dat het met het komen tot de gravure de neiging van Dupont boven alles geworden is in zoo sober mogelijk aantal lijnen, in eenigzins, m. i. niet altijd juist gestyleerde vorm, zoo vast mogelijk, zijn gevoel te geven van een paard en zijn werk, van een akker en zijn bezigheid, om den Arbeid.* De teekeningen en de pastels die hier waren zijn dan ook niet zoozeer om hun zelfswil gemaakt als wel als voorstudies voor de etsen, voor de gravures. En die teekeningen toch me dunkt bleven niet zonder invloed op sommigen : zie de teekening van de Rotterdamsche toren en kerk en N° 52. Man met ontbloot bovenlijf (zie Dirk Nijland). De kleur van Dupont is nooit bijzonder vol-klinkend zooals de ware coloristen ze hebben; een enkle maal is ze toch nog ietwat lluweelig. Hier zijn de serieën met de witte paarden warvan het paard etend uit zijn haverzak, met een poot die toch wat te lang is, de serie van de ploegende ossen die iets van de versiering hebben die zich om een vaas zou winden en daardoor niet alleen klassieke voorbeelden kan doen vergeten, en ge kunt inderdaad zeggen dat er vastheid is, en dat er is soberheid; dat soms de vereenvoudiging en de door het materiaal wat geboden beperking verhoogend werkt. Toch heeft dit werk een van de componenten der schoonheid, en wel de eerste : gevoel, levend zijn, niet in voldoende maten, dikwijls. De teekening van de kerk is daarvan een bewijs. Ook het zoo jammervol opzien van een gevallen paard is niet uitgedrukt in zijn teekening. Het is m. i. interesseerend werk, van een zuiver willen tot strenge verzorgdheid vol, maar niet van den eersten rang, wijl het mist soms wat in den mensch genoemd wordt de Liefde : het mee-leven, ontroerd, met alle verschijningen.

PL.



KUNST-
BERICHTEN
KUNST-
VEILINGEN



KUNSTVEILINGEN


E FIRMA FREDERIK MULLER & Cie opende hier het seizoen der veilingen op gedenkwaardige wijze met de inzegening van haar eigen verkoopzaal in de Doelenstraat. Door het verbouwen van een perceel, uitgevoerd door de architecten de gebroeders Van Gendt, te Amsterdam, — waarbij Fortuna der onderneming reeds aanstonds gunstig gestemd scheen, daar zeer merkwaardige plafondversieringen van Pieter Quast terloops ontdekt werden — is de firma nu een verkooplokaal rijk geworden, zoo gunstig voor expositie, dat werkelijk menig museum en particulier verzamelaar het haar benijden kan. De voldoening had zij dan ook, dat de bezoekers met verraste oogen stonden te kijken. We verwachten nu eens in dit eigen tehuis een tentoonstelling gelijk de firma er eenige jaren geleden een van Van Goyen arrangeerde in het Stedelijk Museum.

Van het program der veilingen, die nu in 't vooruitzicht zijn, werd op 17 Oct. afgedaan de collectie schilderijen van wijlen den heer Werner Dahl, te Dusseldorf. In de kunstwereld was deze een verzamelaar, die populariteit genoot, met zijn bijna uitsluitende neiging voor oud-hollandsche kunst. Zijn verzameling bevatte hiervan niet alleen ettelijke kostbare specimens met een beroemden naam, onder de 180 nummers was ook menig exemplaar, dat de belangstelling van kunsthistorici kon prikkelen. De glorie van de 17e eeuwsche hollandsche kunst is verbonden aan een vast stel van algemeen bekende groote namen, maar buiten deze zijn er, voor de onbelezenen in kunstgeschiedenis vooral, nog velen die door de kwaliteit van hun werk, verwondering kunnen brengen over de obscuriteit van hun naam. 't Zijn wel niet de eerste-klas kunstenaars, maar dat zij toch van aanmerkelijke beteekenis zijn, bevestigt zeker het feit, dat meermalen hun voortbrengselen geruimen tijd, en zelfs door autoriteiten, met beroemde namen werden bestempeld. De collectie Dahl was om de vertegenwoordiging van deze categorie vooral belangwekkend en — leerzaam.

De veiling was nog al geanimeerd, door aanwezigheid ook van meerdere buitenlandsche koopers. Ruim *f* 100 000 bracht de verzameling op. De hoogste prijzen die werden besteed, waren *f* 7800 en *f* 6700; de eerste voor een winterlandschap van V. d. Neer, de tweede voor een (ietwat bedenkelijke) Dou. Dan volgde *f* 5100, weer v. d. Neer, een brandgezicht, dit een schilderijtje m. i. het kostelijkste van de verzameling. Een klein stukje, van J. Both, merkwaardig alleen daarom, datwel de voorstelling een ongewone was, maar niet de schilderaard, gold *f* 2050. Ten slotte nog eenige prijzen: P. de Bloot, *f* 2825 G. du Bois *f* 890 en 825, G. Terborch *f* 2750 en 2100 (betrekkelijk weinig, maar ook wel wat: waar naar het geld), J. Camphuizen *f* 410, Brekelenkam *f* 460, Codde *f* 490, C. Decker *f* 1000, Van Goyen *f* 2975 en *f* 1525, Hackaert *f* 2950, de Heem *f* 1800, N. Maes *f* 1450, Molyn *f* 580, Moeyaert *f* 740, Molenaer *f* 550, Moreelse *f* 2800, Mursant *f* 610, Ostade *f* 2100, S. Ruisdael *f* 2425, Sorgh (riviergezicht) *f* 2150, S. de Vos *f* 800, P. Wouwerman *f* 710.

S.





REMBRANDTIANA

II

REMBRANDT'S VROEGSTE WERK



E Casselsche galerij biedt uitnemende gelegenheid tot een verkeer met Rembrandt. Men vindt er werken uit zijn jeugd en uit zijn midden-tijd, en men vindt er ook enkele schilderijen, die al op de kentering staan tot zijn laatste en allerschoonste periode. Men heeft er studies, portretten van grooter en kleiner omvang, Bijbelsche onderwerpen, en zelfs landschappen, en schier onder elk van deze kategorien loopt iets van het allerbeste wat men van hem kent.

De liefhebberij van een Hessischen landgraaf in Nederlandschen dienst, de goede raad die hem gegeven werd, en het geluk dat hem gunstig was, brachten hier de beste Rembrandt-kollektie bijeen, welke men in Duitschland aantreft, — en indien niet de willekeur van de Napoleontische boedelscheiding nog een aantal kostelijke, vroeger hier eveneens thuisbehoorende schilderijen van den meester, naar Petersburg had gevoerd, zou men in Cassel zelfs op de rijkste van alle Rembrandt-verzamelingen ter wereld mogen bogen. Hoe dit zij, er bleef nog altoos zooveel te zaam, dat men nauwelijks ergens zoo goede kans heeft, een beknopt overzicht te krijgen van den omvang van Rembrandt's kunstvermogen

Lange, herhaalde en genotrijke uren, in deze galerij doorgebracht, hebben mij tot een saamvatten van de daar verkregen indrukken geprikkeld, en zoo moge het mij vergund zijn hier aan de Casselsche Rembrandt's een beschouwing te wijden, die zooal onvermijdelijk beneden het onderwerp, dan toch hoop ik niet te zeer beneden het beste mijner bescheiden krachten zal blijven. Ik wil mij echter in dit artikel eerst veroorloven Rembrandt wat te bespionneeren, wat archaeologiesch en ikonographiesch rond hem heen te vagabondeeren, alvo-



REMBRANDT: Geëtst portret van zijne moeder, omtrent 1631.
(Bartsch, N° 343).

rens ik er toe besluiten zal, mij in een volgend artikel nader in zijn eigenlijke sfeer te begeven.

Het is niet onnatuurlijk, dat men, in de Casselsche Museumzalen een weinig om Rembrandt heendraaiend, er wordt aangetrokken door twee kleine portretjes die, naar tegenwoordig algemeen wordt aangenomen, Rembrandt's vader en moeder voorstellen, en die op naam staan van Rembrandt's leerling Gerrit Dou.

De vrouw lijkt inderdaad, — al is de uitdrukking hier niet zoo mooi, — in den grooten bouw van het gelaat, en in het fijnere samenstel der wezenstrekken, zoo opvallend op de bekende, mooie, door

Phot. Hanfstaengl.

Jeugdwerk van

REMBRANDT? (Gewoonlijk toegeschreven aan G. Dou).

REMBRANDT'S MOEDER.

(Museum Cassel).





REMBRANDT : Geëtst portret van zijne moeder, 1631.
(Bartsch, N° 348).

de kenners omtrent 1631 gestelde ets (Bartsch 343), waarin men van ouds Rembrandt's moeder ziet, dat het niet wel mogelijk is hier nog twijfel aan de identiteit toe te laten. De wijze waarop het wel-denkende voorhoofd zich boven de karig gewenkbrauwde bogen welft, de manier waarop de verstandige neus tusschen die mooie amandel-oogen geplaatst is, maar bovenal de bedachtzame uitdrukking van dien veelervaren mond, met de ietwat mummelende trekken van zachte beslistheid en wijze berusting er om heen, men vindt ze in dit schilderijtje juist zoo terug, als ze uit de ets zouden moeten bijblijven, ook aan wie het prentje slechts een enkele maal mocht hebben gezien.

Dat men hier met een bepaald als portret bedoelde afbeelding van Rembrandt's moeder te doen heeft, zooals men haar ook nog op dat andere geëtste portret (Bartsch 348) van ter zijde vindt voorgesteld,



REMBRANDT : Geëtst portret van zijne moeder, 1628. (Bartsch, N° 354).

en zooals we haar op het vroegere prentje van 1628 (Bartsch 354) bijna juist zooals hier vinden uitgedost, schijnt buiten kijf.

En de zorgvuldig als tegenhanger uitgevoerde man? Wel, het is alleen te verwonderen hoe men, eenmaal aannemende dat de vrouw de moeder moet zijn, nog zoolang geaarzeld heeft, alvorens men in den zoo blijkbaar bij haar hoorenden man, Rembrandt's vader herkende. En te meer, dunkt ons, hebben wij het recht hier een afbeelding van Harmen Gerritsz in te zoeken, omdat, evenals het vrouweportretje geheel klopt met de oude vrouw die men in Rembrandt's vroege ets- en schilderwerk zoo vaak aantreft, die er na zijn vertrek uit Leiden veel schaarscher in voorkomt, en er na het sterfjaar van zijn moeder uit verdwijnt, — ook dit mansgelaat opvallende gelijkenis vertoont met eenige geëtste kopjes van Rembrandt's hand, die blijkens de dateering vóór Harmens dood ontstonden, die door den heelen trant aan een den kunstenaar nabestaanden doen denken, en die een type markeeren, dat na 1630 in Rembrandt's etswerk niet meer wordt aangetroffen, gelijk het sinds dien ook uit zijn schilderwerk verdwijnt.

Inderdaad, de geëtste kopjes door Bartsch als N° 292, 294, 304 en 321 genummerd, en die alle vier 1630 gedateerd zijn, bieden hetzelfde type als deze geschilderde kop. Vooral in de laatste twee prentjes, die den kop eveneens en trois-quarts geven, laat zich de eigenaardige bouw van den neus, de stand van de gesperde oogen, en de spits opgedraaide knevel boven den dunlippigen, ingevallen mond, goed herkennen.

Maar nu doet zich bij nader beschouwing een moeilijkheid voor, waarover men tot heden wel wat luchtig heengestapt is, ja, waar in het geheel geen acht op schijnt geslagen te zijn. Dat deze kop naar het leven, en met schier pijnlijke nauwgezetheid naar het leven geschilderd is, dat zal wel niemand die zich ooit met portretschilderen afgaf, betwijfeld willen zien. Maar dan moet het portret van zelf vervaardigd zijn vóór April 1630, toen Harmen Gerritsz stierf. De vraag rijst echter : hoe stond het toen met de kundigheden van Gerrit Dou, en is het waarschijnlijk dat deze toen reeds tot het

schilderen van zulk een portret in staat was?

Gerrit Dou was den 7den April 1613 geboren. Toen Rembrandts vader stierf was Dou dus even zeventien jaar. Maar daar het nu wel wat gewrongen zou zijn om aan te nemen dat de oude Harmen juist de allerlaatste weken van zijn leven zou hebben vrijgehouden om voor zijns zoons, (van zijn modellen zoo veel eischenden) leerling te pozeeren, blijft alleen de onderstelling open, dat Dou dezen kop geschilderd zou hebben toen hij *nog geen* zeventien jaar was.



REMBRANDT : Geetste kop van zijne moeder, 1628
(Bartsch, N° 352)

Hoe lang oefende de jongeling zich toen al in de schilderkunst? Dit laatste weten wij tamelijk nauwkeurig, want Orlers vertelt met buitengewone precizie, dat Dou « in den jare 1628, opten 1 Februarii, vijftien jaren out sijnde, bij den konstrijcken ende wijtvermaerden Mr Rembrandt » kwam. Dat hij daar, al had de jongen zich als kind reeds een poos bij den plaatsnijder Dolendo en den glasschrijver Couwenhorn voor het glazemakersbedrijf voorbereid, dat hij, hoe aardig ook al geprepareerd, bij een meester als Rembrandt komende, als jongen van eigenlijk nog geen vijftien jaar, maar dadelijk aan het olieverfschilderen zou zijn geslagen, is onaannemelijk. Dat ging in dien tijd maar zoo niet. Wij weten uit Samuel van Hoogstratens boek (bl. 12) dat Rembrandt geen toegevend leermeester was. Er bestaat alle kans dat Dou, na de glasschrijvers-opvoeding van zijn kinderjaren bij een schilder komende, eerst wel een goede poos aan àlleeren zal hebben moeten besteden. En Hoogstratens rijmpje :

> Hij laet de tucht der konst, vervalt, en moet verwilderen,
> Die vroeg de Teykenkonst verlaet, en valt aen 't schilderen

is stellig wel als uit den mond van zijn meester gesproken. De knaap zal bij Rembrandt, voor hij een penseel in handen kreeg, wel degelijk eerst een tijd aan ernstige teekenstudies hebben moeten wijden. Naar de natuur teekenen zal hij vóórdien nog heel niet hebben gedaan. En als wij nu weten dat Dou's leertijd bij Rembrandt, alweder volgens Orlers (die zijn gedetailleerde inlichtingen blijkbaar van Dou zelf had) omtrent drie jaren duurde, dan is het niet te ver gegaan als wij veronderstellen dat één daarvan aan teekenen naar het leven gewijd werd, vóór de nog jeugdige leerling met schilderen begon.


REMBRANDT : Geëtste kop van zijn vader, 1630. (Barlsch, N° 294).

Maar dan zou Dou op zijn hoogst pas een jaar met olieverf gewerkt hebben, toen hij den kop van Harmen Gerritsz en het blijkbaar gelijktijdig ontstane portret van Neeltje van Zuytbroeck schilderde, op een wijze die, technisch gesproken, ik durf gerust zeggen, de volkomenheid nabijkomt.

Dit nu acht ik, zelfs als Dou een wonderkind geweest is, waarvan Orlers (die het van Lievens wèl vertelt) niets rept, onmogelijk. De geschiedenis der kunst wijst op voorbeelden van knapen die buitengewone teekeningen en zelfs bewonderenswaardige prenten voortbrachten, — van perfekt geschilderde portretten echter, door zoo jeugdige kunstbeoefenaars, zijn, naar ik meen, geen voorbeelden aan te wijzen. Het komt mij dan ook voor dat wij, aan de hand van betrouwbaar schijnende gegevens voortgaande, in een impasse zijn geraakt, zoodat er aan die gegevens onvermijdelijk iets moet haperen.

Nu ligt voor de hand te vragen : staat het wel zoo vast dat het type waarop wij ons bazeeren dat van Harmen Gerritsz is? Laat ons daarom deze kwestie dan nog eens even strikt zakelijk mogen nagaan.

Op den in 1679 opgemaakten inventaris van



REMBRANDT : Geëtst portret van zijn Vader, 1630. (Bartsch, N° 292).

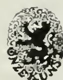
Phot. Hanfstaengl).

Jeugdwerk van

REMBRANDT? (Gewoonlijk toegeschreven aan G. Dou).

REMBRANDT'S VADER.

(Museum, Cassel).



het in Clement de Jonge's nalatenschap voorkomende etswerk, staat een prent van Rembrandt's vader genoteerd.

Daar Clement de Jonge nauw met R. gelieërd was en speciaal met hem in prenten gehandeld had, dient men aan te nemen dat met dezen titel niet gefantazeerd wordt. Gaat men nu in R's etswerk van vóór Harmen's dood zoeken naar de beeltenis van iemand van omtrent zestig, dan vindt men slechts twee manskoppen die in aanmerking komen.



REMBRANDT : Portret van zijn Vader, 1630 (Bartsch, N° 304).

Ten eerste een langgebaarden man (B. 309). Daar echter stellig dezelfde man nog tweemaal, telkens op een 1631 gedateerde prent voorkomt, kan dit Harmen Gerritsz niet zijn. Ook schijnt deze grijsaard aanmerkelijk ouder dan zestig.

Maar dan blijven er onder de etsen van dien tijd die eenigzins een portretkarakter dragen, niet anders over dan Bartsch 292, 294, 304 en 321, die allen 1630 gedateerd zijn en een zelfde type van een kaalhoofdigen man vertoonen, die ook in Rembrandt's schilderijen uit dien tijd veelvuldig voorkomt.

En dat Rembrandt zijn vader ook moet geschilderd hebben, weten wij uit den inventaris van Sybout van Caerdecamp, te Leiden den 23 Februari 1644 (toen kon men vooral binnen Leiden hierin nog moeielijk dwalen) opgemaakt, en ook nog uit een 1680 gedateerden inventaris van Jan van de Cappelle, die zeer met Rembrandt bevriend was geweest. Men leest daar over « Een conterfeytsel van Rembrant, sijnde sijn vader ».

Er blijft dus inderdaad geen andere mogelijkheid over, of de in 1630 vier keer geëtste kaalkop, die ook in zijn schilderwerk uit die periode zeer vaak voorkomt, en die dezelfde is als te Cassel het pendant tot Rembrandt's moeder vormt, moet niemand anders dan Harmen Gerritsz zijn.



REMBRANDT : Geëtste studie naar zijn vader, 1630. (Bartsch, N° 321).

Ik heb nu echter reeds aangeduid, hoe ik het niet voor aannelijk kon houden, dat Dou de schilder van deze portretten is. Als hij omtrent drie jaren bij Rembrandt bleef, zou hij daar pas begin 1631 vandaan zijn gegaan. Daar Rembrandt Juni 1631 nog in Leiden woonde, mag men zelfs wel aannemen dat Dou's leertijd ook nog tot dien geduurd heeft. Dat is nog wel anderhalf jaar na den uitersten termijn dat hij het kopje van Harmen Gerritsz kan hebben geschilderd. Waarom echter bleef een jongen die zooiets kon, toen nog zoo lang in de leerschool ? En hoe komt het dat, als Dou dat kopje van Harmen Gerritsz einde 1629 of begin 1630 zoo wist te schilderen, Constantijn Huyghens, die Rembrandt en Lievens dermate uitvoerig bespreekt, in zijn omtrent 1631 opgehouden notities met geen enkel woord zelfs gewag van hem maakt ?

Als wij de oudste bronnen omtrent Dou nauwkeurig lezen, kan men daar eer in zien dat Dou na zijn leertijd bij R. wat beloofde, dan dat hij reeds werkelijk iets was.

Orlers zegt alleen : « In welcken tijd hij so wel geleert ende » toegenomen heeft in de selve konste, dat hij daerinne geworden » is een uytnemend Meester ».

Maar Houbraken, die zich overigens bijna letterlijk op Orlers bazeert, verandert het laatste gedeelte, — hij schrijft :

« In welken tijd hij zoo veer gevorderd was, dat men aan de » beginselen wel zien konde, dat 'er (inzonderheid in 't kleen en » uitvoerige) wat goets te wagten stont, of van hem te gemoet te » zien was ».

Bij beiden echter niets omtrent een wonderbaarlijke vroeg-rijpheid.

Wanneer men zich in de zaak indenkt, doet zich in verband hiermee een andere vraag voor.

Indien wij zouden aannemen dat er van den nog geen zeventienjarigen Dou, midden uit zijn leertijd, werk en goed werk is overgebleven, wordt het dan niet des te opvallender hoe er van zijn meester, die nog vroeger dan hij was begonnen, en die zeker toch met heel wat meer latent vuur dan hij van wal mocht steken, geen enkel werk is bewaard van vóór zijn een-en-twintigste jaar? Rembrandts *Geldwisselaar* te Berlijn en zijn *Paulus* in Stuttgart zijn beiden 1627 gedateerd, en al vertoonen deze schilderijen nog niet zoo heel veel van de bizondere vlucht in Rembrandts latere kunst, debutantenwerk zijn ze toch allerminst. En daar het nu met tamelijke zekerheid wordt aangenomen, dat Rembrandt al in den loop van 1624 van Lastman terug kwam, om voortaan op zijn eigen houtje de schilderkunst uit te oefenen, blijven het twee open vragen : waar zijn voortbrengselen van die eerste jaren toch mogen gebleven zijn, en wat en hoe er door hem tusschen 1624 en 1627 wel geschilderd mag zijn.

Op de eerste vraag zijn maar twee antwoorden mogelijk. Of die vroege werken zijn vernietigd, maar waarom zouden ze dat juist allemaal zijn? Of ze gaan onder andere namen door. En aangezien we dan met schilderijen te doen hebben, die op zijn hoogst in de verte aan het bekende werk van Rembrandt herinneren, maar er in kracht nog niet bij halen, is het aannemelijk dat die schilderijen onder de namen van Rembrandt's vroege leerlingen doorgaan, zooals de tegenwoordig erkende vroege Rembrandts tot voor korten tijd, en vóór Bode's scherpe nasporingen, op Dou, van Vliet en Flinck stonden.

Op de tweede vraag, wat en hoe Rembrandt in zijn eersten tijd wel mag geschilderd hebben, vinden we een hypothetiesch antwoord bij Bode, waar hij aan een bespreking der vroegst bekende Rembrandts toekomt (*Rembrandtwerk*, Dl. I, bl. 8) :

« Die Art wie Rembrandt mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit von vornherein die Gestalten seiner Kompositionen nach Modellen ausführt, sollte vermuthen lassen, dass er mit derartigen Studien, namentlich Studienköpfe (wie es bei den Radirungen Rembrandts in der That der Fall ist) angefangen habe und dass die frühesten auf uns gekommenen Bilder gerade solche Studien wären. »

Maar Bode kan zulke portretstudies niet aanwijzen. En toch inderdaad : laat een jong figuurschilder, die bovendien later een groot portretschilder zal worden, toen als nu, na volbrachten schooltijd thuis komen, om verder op eigen koers te gaan studeeren, dan is zeker wel het eerste waar hij zich aan wagen zal, het schilderen van portretten zijner nabestaanden. Het zou toch wel wat vreemd zijn als Rembrandt eerst nadat hij al een jaar of vier onafhankelijk werkte,

ontdekt had wat voor fraaie modellen zijn eigen vader en moeder waren.

Maar waarom zouden dan eigenlijk de portretjes van zijn vader en moeder die ons bezig houden, niet door Rembrandt zelf omtrent 1625 kunnen geschilderd zijn? Wel omdat het Dou's zijn, zal men licht antwoorden! Doch ik moet opmerken dat er over den schildertrant van Dou's vroegste werk heel weinig bekend is. De oudst gedateerde stukken van zijn hand zijn van 1637 en '38, en men zou moeten demonstreeren dat deze portretjes daar verwantschap mee vertoonen, wat, geloof ik, nooit heel gemakkelijk zou blijken. Doch ik heb bovendien aangetoond hoe het hoogst onaannemelijk is, dat Rembrandt's vader door Dou op reeds zoo uitstekende wijze zou zijn geschilderd.

Goed, dan omdat de faktuur dier portretjes niet genoeg op die van bekende Rembrandts lijkt, verwacht ik als verdere tegenwerping.

Mijn wederantwoord zou zijn dat, als ik een vergelijking mag opstellen, waarin ik het ons niet bekende werk van Rembrandt uit 1625-26 met x aanduid en die vergelijking zou aldus luiden :

x : Paulus in Stuttgart = Paulus in Stuttgart : b. v. den ouden man van 1630 in Cassel,

dat dan de afstand van onze beide aan Dou toegeschreven portretjes tot den Paulus in Stuttgart, zeker niet grooter zou vallen dan de afstand van dien authentieken Paulus tot de al meer Rembrandtieke werken van slechts enkele jaren later, en dat dan dus de onbekende faktor x niet zoo ver van de kwaliteit der bedoelde portretjes zou behoeven af te staan.

Ik ga verder : Er zijn bij aandachtige beschouwing in deze in hun soort zoo perfekte stukjes, wel degelijk eigenschappen te bespeuren, die aan de grondtrekken van Rembrandt, zij het dan ook van een Rembrandt in den dop, doen denken, en ik wil beproeven deze hier te doen uitkomen.

In de eerste plaats vind ik in de eenigszins stoute wijze van de koppen tamelijk uit het midden in het ovaal te zetten, iets wat wel op Rembrandt trekt. Wij treffen dat niet alleen in zijn later werk, maar ook in eenige van zijn vroegste etsen aan. (Bartsch 7, 260, 292, 321, 343, 348, 354) gelijk ook reeds in zijn vroege schilderijen, tegen een tammer konventie in, het pikturale zwaartepunt der voorstelling uit het midden wordt gelegd.

Hiermee valt, vooral bij den vader, de bizondere poze samen, waarbij de voorste schouder hoog opgeduwd en de wijkende laag wegzinkend geteekend wordt. Men vindt dat zelfde juist bij al de oudst bekende schilderijen van Rembrandt : bij den Geldwisselaar eenigszins, maar sterk bij den Paulus in Stuttgart, sterker bij den Paulus in

Neurenberg en het sterkst bij den Geleerde bij kaarslicht te Weenen.

Dat de beide koppen in hun subtiele kanteling buitengewoon goed op de schouders zitten, behoeft, al was de latere Rembrandt ook dáárin een meester bij uitnemendheid, nog niet als speciaal rembrandtiek te gelden. Wel is het waar, dat dit organiesch doen saamgroeien van kop en lichaam, tot de moeielijkste dingen bij een portret behoort, en dat geen enkel beginner, zelfs al weet hij van een kop op zichzelf al wat te maken, hierin slaagt.

Een andere rembrandtieke trek echter, die aan deze schilderstukjes niet vreemd bleef, is de welbewuste brandpunt-verlichting der beide figuren. De aandacht is ten volle gekoncentreerd waar de schilder die heenleiden wilde. Bij den vader is zelfs een zekere grootheid van den enkel in frottis geschilderden jas, waardoor het overige verfijnd wordt, onmiskenbaar.

In de gezichten zelf is het opmerkelijk hoe, bij zooveel detailleeren der gelaatstrekken, de uitdrukking toch niet verkruimeld wordt. Integendeel is het wezen van elk dier perfekt geteekende aangezichten zeer gebonden uitgedrukt. Die gebonden uitvoerigheid treft men in Rembrandt's jeugdwerk zeer sterk aan (Petrus onder de krijgsknechten bij von der Heydt en Simeon in den Haag), terwijl ook Huyghens speciaal daarop duidt.

En hoe staat het met het koloriet, zal men allicht vragen. De kleur dezer schilderstukjes moet men, zou ik meenen, weder vergelijken met de eigenaardige kleur van de vroegst bekende Rembrandt's, en aangezien ik in dit verband allicht een onwillekeurig tendentieuze beschrijving van die kleur zou geven, schijnt het mij het beste aan te halen wat weder Wilhelm Bode hierover heeft gezegd :

« In der Färbung » zoo schrijft deze autoriteit, « haben diese frühesten Gemälde Rembrandts einen ähnlich gleichmässigen Charakter. Sie sind regelmässig von einem *bräunlichen Gesammtton* beherrscht, dem die Lokalfarben untergeordnet sind. Neben unbestimmten *bräunlichen und graulichen Farben in den Schatten* pflegt im Licht zunächst ein helles Gelb oder schimmerndes Gold das Auge auf sich zu ziehen, daneben sind *roth und blau* namentlich in gebrochenen Tönen als Violett und Purpur die beherrschenden Lokalfarben, die mit feinem koloristischen Sinn zusammengestellt und abgetönt erscheinen. » Ik kursiveerde in deze karakterizeering wat ook bizonderlijk op onze portretjes van toepassing is. Behalve dat het lichte geel in de lichtpartijen hier niet zoo opvalt, — trouwens ook bij den Paulus in Stuttgart herinner ik mij dat niet, — past Bode's kleur-beschrijving geheel op deze stukjes.

Dat de wijze om zijn modellen uit te dossen geheel Rembrandtiek is, zal een ieder treffen. Men vindt Harmen Gerritsz op Rembrandt's

erkende schilderijen herhaaldelijk juist zoo uitgedost. De baret die hij op heeft is precies dezelfde als die van den Geldwisselaar, alleen staat hij daar wat meer naar voren. De veer kennen wij uit verschillende portretten van Rembrandt's vader. En ook de halsberg is karakteristiek. De moeder vinden wij op een van Rembrandt's etsjes met ongeveer denzelfden hoofdtooi. En nu kan men wel zeggen dat Rembrandt al deze dingen ook aan zijn leerling zal hebben voorgeschreven, maar als men de keuze vrij heeft, zullen zij toch altoos heel wat eer op den meester dan op den scholier duiden.

Vanzelf vallen er uit zulke eenvoudige portretjes nu niet zoo heel veel bizonderheden op te merken, die op iets persoonlijks kunnen wijzen. Maar bizonder eigenaardig lijken mij toch èn bij de sjerp van den vader èn bij den hoofddoek van de moeder, de dunne rechtlijnige plooien. Juist zulk een plooiing nu vinden wij in verschillende van Rembrandt's vroeger bekende schilderijen, het sterkst wel in zijn Stuttgarter Paulus. In den mooi-gevoelden overgang van moeders hoofd in heur voorhaar, ligt een kwaliteit die bij Rembrandt's vroege vrouweportretten bizonder treffend is. Verder vind ik ook in het luchtig veerkrachtig doen zwieren van de veer op vader's baret, in de magnifiek doorvoelde intimiteit der glanzende stilleven-gedeelten aan zijn halsberg en paarlsnoer, en over het algemeen in de bij zulke kleurige faktuur opvallende absentie van alle glazigheid, zoovele trekken, die wèl op een jongen meester maar niet op een bekwaam scholier kunnen wijzen.

Er is tegen deze mijne kritische beschouwingen, een tamelijk sterk argument aan te voeren, berustende op een bizonderheid, die tot heden zelfs aan den scherpzienden direkteur van de Casselsche galerij Dr. O. Eisenmann was ontgaan. Bij een onderzoek in zonlicht is mij namelijk gebleken dat op het mansportretje onderaan rechts op den achtergrond, wel wat flauw maar vrij zuiver, en blijkbaar met reeds oude verf, een letterteeken voorkomt, bestaande uit een groote G en een kleine D, aan elkaar gevoegd op dezelfde wijze als Dou dat in zijn bekende signatuur G. Dov steeds heeft gedaan.

Dit schijnt inderdaad voor degenen die mijne hypotheze zouden willen vernietigen, oppervlakkig beschouwd tamelijk wel troef. Doch laat ons deze bizonderheid eerst nog eens wat nader beschouwen.

In de lange lijst van Dou's werken door Dr. Martin in zijn boek over den schilder aangeboden, vind ik op tallooze malen G. Dou maar een enkele maal een signatuur G. D. vermeld, maar dien eenen keer geldt het juist ook een stukje waarmee het niet zoo heelemaal in den haak schijnt te zijn. Het is een oude vrouw aan het spinnewiel, waarin Rembrandt's moeder wordt herkend, en die Bode meent omtrent het

jaar 1650 in het werk van Dou thuis te kunnen brengen. Maar dat gaat moeielijk omdat Rembrandt's moeder toen al tien jaar niet meer leefde. Dr. Martin wil het stuk dan ook, naar hij mij mededeelde, wegens meerdere overeenkomst met een gedateerd werk van 1637, ongeveer 1630-35 onderbrengen, wat nog al een heel verschil maakt. Ik heb dit evenals het Casselsche portretje, afwijkend van Dou's gewone wijze gesigneerde schilderij, niet zelf gezien, maar de omstandigheid dat het juist ook Rembrandt's moeder heet voor te stellen, zou mij doen overhellen tot het vermoeden, dat het blijkbaar moeielijk te dateeren stuk, wellicht een heel vroege Rembrandt was, waar men, licht al in de zeventiende eeuw, tegelijk dan met het Casselsche portretje van den vader, op die anders nergens voorkomende wijze, Dou's letters op zou hebben gezet. De bizondere signatuur van het Casselsche stukje schijnt in dit verband eer vóór dan tegen mijn hypotheze te spreken, en dit nog meer als men bedenkt dat een scholier, midden in zijn leertijd, zeker in het geheel nog wel niet gesigneerd zal hebben.

Maar laat ons nu nog eens even terug mogen gaan tot de waarschijnlijkheid dat Rembrandt vóór 1627 al schilderijen zal hebben gemaakt. Het is licht aan te nemen dat die in Leiden bleven. Maar wanneer Dr. Bredius (*Oud Holland*, 1894, bl. 161) vermeldt, dat in 1657 te Leiden drie vroege werken van Rembrandt, doch slechts gemerkt R. f., te samen *f* 9.— werden geschat, voegt hij er terecht aan toe : « Men wist toen den maker niet ». Op den duur echter moesten de kinderen toch een naam hebben, en daar deze stukken met de schilderijen die Rembrandt's roem hadden gevestigd weinig overeenkomst vertoonden en zij vanzelf wat op het werk van Rembrandt's vroegsten scholier zullen hebben geleken, wiens werk bovendien buitengewoon in trek was, is het begrijpelijk wanneer deze en dergelijke stukken, omtrent dien tijd al met een meer of minder authentiek uitziend Dou-merk werden voorzien, gelijk men inderdaad weet, dat reeds vroeg, allerhande niet door hem geschilderde stukken voor Dou's werden uitgegeven.

Mij dunkt, het geval van de Casselsche portretjes is daàrom bizonderlijk van belang omdat het misschien den weg wijst tot het vaststellen van een groep werken uit Rembrandt's vroegsten tijd. Het portretje van Rembrandt's moeder in Dresden, dat vroeger door Dr. Hofstede de Groot al eens een tijd lang voor een Rembrandt werd gehouden, het grooter portret van dezelfde, bij Hoekwater in den Haag, dat Michel voor een werk van den meester verslijt, *de Pennesnijder*, te Hannover, die de trekken van Rembrandt's vader draagt, de Rembrandt's vader als astronoom te Petersburg die bepaald een

valsche handteekening van Dou vertoont, een andere Rembrandt's vader die bij Dou wordt ingelijfd, doch in den kunsthandel, waar men er kennelijk geen raad mee wist, voor een S. Koninck doorging, de Rembrandt's vader te Pommersfelden die zoo sterk aan het portretje te Innsbrück moet herinneren, de R's vader bij Nostitz te Praag, waarmeê het ook niet pluis schijnt te zijn, — deze en nog meer dergelijke schilderijen die op naam van Dou staan, maar toch heusch niet allemaal door een scholier van zestien in zijn tweede leerjaar en nog minder door een anders zoo minutiens realist naar zijn herinnering kunnen zijn gemaakt, zouden dunkt mij in direkt verband met de Casselsche stukjes een afzonderlijke studie waard zijn.

Maar dan zou ik, als ik het voor het zeggen had, liefst van al den Paulus uit Stuttgart eens met de kopjes uit Cassel saamgebracht willen zien en door Bode, Bredius, de Groot, Eisenmann, Friedländer, en Frimmel, of door enkelen hunner, de stukken in stijlkritiesch overleg vergeleken willen hebben. Waar dit schilderijen-rendez-vous mag plaats hebben, in Stuttgart, Cassel of Berlijn, ik zal graag van de partij zijn.

Ik ben er mij zeer wel van bewust met deze hypotheze niet dadelijk algemeene instemming te zullen vinden, Maar dat hoeft niet, — ik wil voorloopig ook geen vaste konkluzies trekken, waar ik vooral vragen heb te opperen. Ik bedoel voor het oogenblik meer iets los te woelen dan iets vast te stellen. Het komt mij alleen voor, dat nader onderzocht behoort te worden, of er van het onbekende werk van Rembrandt vóór 1627 niet specimens zijn op te delven, — en ik meen een openliggenden weg te hebben aangeduid langs welken de kans het grootst is, stalen daarvan terug te vinden.

Eén opmerking zou ik dan alleen nog gemaakt willen hebben. Wanneer men in de waarschijnlijke portretten van Harmen Gerritz een leiddraad kan vinden om door het labyrinth te geraken, zal men in het schiften van die portretten nog angstvalliger te werk moeten gaan. Men vindt alweder in het Museum te Cassel een door Rembrandt geschilderden kop, die om den gaven eenvoud van zijn direkte behandeling tot het allermooiste in Rembrandt's Leidsche werk mag worden gerekend. Ik bedoel den man met het kalotje op, die tot 1891 bij de kollektie Habich behoorde. Dezelfde man komt in Rembrandt's etswerk in een wel zeer blijkbaar naar de natuur getroffen eigenaardige houding voor, en die ets draagt het jaartal 1631. Deze ontstond dus na den dood van Harmen Gerritsz, en ook de schildertrant van den kop in Cassel geeft aanleiding het schilderij na Harmen's dood te plaatsen. Toch wil Bode er Rembrandt's vader nog in zien. Ik zou, behalve omdat deze kop al heel kennelijk naar het leven werd geschil-



REMBRANDT : Ets naar zijn oudsten broeder Gerrit?
(Gewoonlijk voor Rembrandt's vader gehouden), 1631. (Bartsch, N° 263).

derd, dit ook op zuiver fysiognomische gronden willen betwisten. Wel is Rembrandt wat houding, kostumeering en expressie aangaat dikwijls tamelijk vrij met zijn sitters omgesprongen, maar dit eenvoudige portret in huisgewaad gaf geenerlei aanleiding iets fondamenteels te veranderen aan wat hij voor zich zag. De afgebeelde nu onderscheidt zich van alle schilderijen, die wij aannemen Rembrandt's vader voor te stellen, door een veel jonger leeftijd, door een mond die nog niet tandeloos schijnt, en door een vollen pikzwarten baard in plaats van het dunne opgewipte grijze snorretje. En indien de kop desniettegenstaande, in het voorhoofd, in den gesperden blik, in de fronstrekken tusschen de wenkbrauwen, in den bouw van den neus en in den stand der ooren, bepaalde gelijkenis met het oudere type vertoont, dan zou ik daarin aanleiding willen vinden er de

beeltenis in te zien van Harmen's oudsten zoon Gerrit, die begin 1631 nog leefde, doch die invalide was, en al licht deze uitdrukking van een gebroken meer dan van een bejaard man zal hebben gehad. Dit vermoeden wordt versterkt, niet alleen door de omstandigheid dat deze kop in Rembrandt's later werk niet meer voorkomt, hetgeen klopt met Gerrits overlijden in September 1631, maar ook door de verwante ets, waarin de houding bepaald aan iemand die de vrije beschikking over een van zijn armen mist doet denken. De bizonderheid, dat het onduidelijk opgeloste saambrengen van een hand met een arm, in den tweeden staat van deze ets, nog weer eveneens met onduidelijk rezultaat gewijzigd werd, kan nog te meer aan een voorstelling van den man, die (naar wij uit een oorkonde weten) de vrije beschikking over een zijner handen miste, herinneren.

Hoe dit zij, denzelfden man dien men voor Rembrandt's vader houdt, kan men in dit mooie portret en in deze sprekende ets niet aanwijzen. En alleen met stellig naar de natuur geschilderde afbeeldingen van Rembrandt's vader, zou er mogelijkheid zijn, op grond verder van vaste data, wellicht een aantal tot heden aan Dou toegeschreven werken, in een dan allicht uit te breiden groep jeugdwerken door Rembrandt onder te brengen.

Daar zullen er licht zijn die bereid staan te vragen, of het nu van zoo heel veel belang kan wezen, misschien een aantal voortbrengselen van toch zeker niet geheel rijpe kunst aan Rembrandt's werk te mogen toevoegen. Ik moet antwoorden dat mij dat belang inderdaad voorkomt niet zoo gering te zijn. De drift om tot den kleineren oorsprong van groote verschijnselen door te dringen is den mensch ingeboren. En indien men ook al volmondig moet toegeven, dat een enkel werk van den meester uit de dagen zijner rijpheid ons een siddering kan geven van verheffing en genot, gelijk al de werken zijner jeugd te saam ons niet vermogen te brengen, zoo blijft toch de behoefte in ons, om te leeren verstaan wat het vlakker fondament van dat prachtig gebouw, wat de wortel van deze wonderplant, wat de grondslag van dit ontzachlijk kunstvermogen mag zijn geweest. Stellig zullen wij de totaalverschijning van Rembrandt nog beter leeren begrijpen als wij den jongen zoeker in het voorbereiden van zijn levenswerk weer nader mochten leeren kennen. En zeker dus zouden de overwegingen niet vruchteloos kunnen worden genoemd, die mochten blijken er den weg toe te hebben gewezen, Rembrandt's tot heden onbekend gebleven jeugdwerk, van lieverlede uit het duister terug te brengen in het licht.

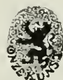
(begin October 1905). JAN VETH.

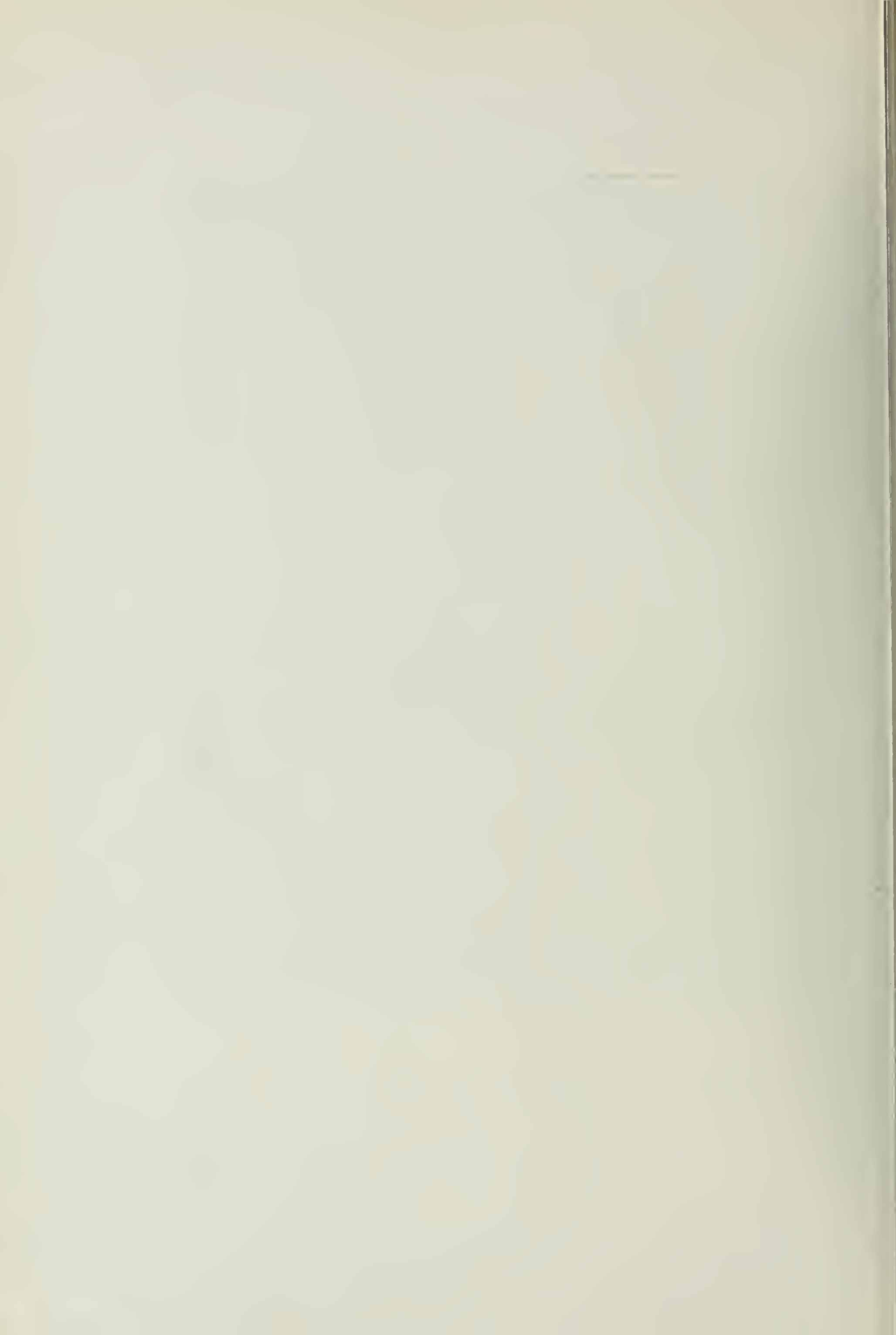


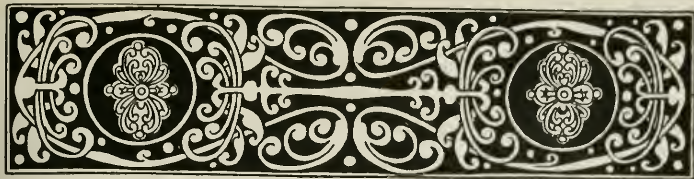
(Phot. Hanfstaengl).

REMBRANDT:

MANSPORTRET : REMBRANDT'S BROEDER GERRIT ? (Gewoonlijk voor Rembrandt's vader gehouden).
(Museum Cassel).







DE JORDAENS-TENTOONSTELLING TE ANTWERPEN (1)



DE JORDAENS TENTOONSTELLING TE ANTWERPEN

IE eenmaal onder de bekoring is gekomen van het beste, dat Jordaens heeft voortgebracht, zal hem als een der grootste meesters der wereldkunst in het hart dragen.

Maar het zal hem dan ook des te pijnlijker zijn, om onder Jordaens' naam telkens en telkens weer werken te ontmoeten, waarin hij met den besten wil niet kan wedervinden, wat hem elders zoo hooge verheuging bracht. Hij moge zich troosten bij de gedachte, dat Jordaens zich veel door leerlingen liet helpen — zoo dit dan een troost mag heeten — maar moet ten slotte toch erkennen, dat de meester zélf maar zelden gegeven heeft, wat hij in zijn beste momenten geven kón.

Wie Jordaens begrijpt, zal ook zijn mindere werk in genade aanvaarden, al was het maar uit dankbare herinnering aan wat hij ons elders te genieten gaf. Maar niet van alle menschen mag men evenveel welwillendheid verwachten. Niet alle menschen kennen juist *die* werken, waar men den schilder het zuiverst kan waardeeren, en ook niet alle menschen zijn tot die waardeering in staat.

Wel is men, in de laatste jaren weer wat voor Jordaens gaan ijveren, heeft men geprobeerd om hem wat in de mode te krijgen — want oude kunst is evengoed aan mode onderhevig als nieuwe; dat heeft men onlangs nog aan de « primitieven » ondervonden; — maar de stereotype lofredenen, die men zoo nu en dan over hem hoorde uitgalmen, klonken ijdel in de woestijn der internationale onverschilligheid.

Van een tentoonstelling, als dit jaar in zijn geboortestad zou ingericht worden, mocht men zeker méér verwachten. Men mocht hopen, dat zij een groote strooming van sympathie zou verwekken,

(1) Van 27 Juli tot 22 October 1905.

dat zij de verdiensten van den meester alom zou doen erkennen en waardeeren, dat zij, in een woord, een schitterende verheerlijking zou zijn van Jordaens' genie.

Wanneer wij ons, nu de tentoonstelling gesloten is, afvragen : werd dit alles bereikt, werd een resultaat verkregen, dat te vergelijken is met wat de bekende Rembrandt-, van Dyck- en Primitieven-tentoonstellingen opleverden, dan spijt het ons allemachtig, om met een volmondig *neen* te moeten antwoorden.

Zoo dan het « veelkoppig monster, dat publiek heet » van deze tentoonstelling geen mondaine gebeurtenis verkoos te maken, lag dit misschien minder aan zijn ingeboren domheid, dan aan den aard van de tentoonstelling zelf. Want ook lieden van het vak schaamden zich niet, om voor de zóóveelste maal, de oubakken gemeenplaatsen over den schilder bij deze gelegenheid weer eens op te warmen, en voor goede waar aan den man te brengen. (1)

Het is wel een beetje om wanhopig van te worden. Een noodlot schijnt Jordaens te vervolgen, en dat noodlot is een zwerm twijfelachtige of middelmatige schilderijen, die ons verblinden, en het genot van het werkelijk goede bederven.

Het is diep te betreuren dat ook hier, in de zalen die tot Jordaens' verheerlijking moesten dienen, dien zwerm niet geweerd kon worden. Men mag gelooven, dat de meester er wel nooit meer zal aan ontkomen, ten minste niet in de oogen van het groote publiek, dat juist op deze tentoonstelling voorgelicht had moeten worden.

Het inrichten van een Jordaens-tentoonstelling mocht op zichzelf een waagstuk heeten. Immers men wist zeer goed dat men van de mooiste werken, die in de buitenlandsche Musea bewaard worden, slechts met moeite iets zou verkrijgen; men wist ook dat men vooral particuliere medewerking zou moeten zoeken, en dat dit vrijwel gelijk stond met een ontdekkingstocht op onbekend gebied.... en toch was er iets moois in dit stoutmoedig negeeren van de grootste moeilijkheden, iets dat dient erkend en bewonderd te worden.

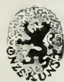
(1) Ik noem hier o. a. den Heer Louis Gillet, die in de *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, Sept. 1905, bl. 222, de zonderlingste opmerkingen over den meester ten beste geeft. Zoo weet hij b. v. in den aanvang te vertellen, dat Jordaens » commence à profiter du curieux esprit de particularisme qui anime les popula-» tions de langue flamande, le parti *flamingant* » ?! ? — Verder krijgen de Vlamingen het noodige te hooren over hun vraatzucht, die wordt afgeschilderd op een manier, om den goeden franschen lezer den schrik op 't lijf te jagen voor z'n alverslindende naburen. De Heer Gillet brengt echter in zijn woordenkraam ook de namen Gargamelle en Grandgousier te pas — en herinnert ons daardoor te rechter plaatse, dat ook *buiten* Vlaanderen de « poême cynique et hurlant de la gueule » nog wel eens gezongen werd. De volgende fraze is de waardige bekroning van dit opstel : « de même toute étude sur Jordaens doit s'achever par un hymne à Rubens ».

Phot. G. Hermans.

JACOB JORDAENS :

MELEAGER EN ATALANTE.

(Eigendom van den Heer Karl Madsen, Kopenhagen).



Maar het is wel heel jammer van te moeten zeggen, dat dien mooien ijver, dat mooie vertrouwen in de goede zaak, bedorven werd door een al te groote welwillendheid voor minderwaardige inzendingen.

Wij kunnen hier niet onderzoeken tot hoeverre die welwillendheid van de Commissie door de omstandigheden werd opgedrongen. Eenieder weet dat bij het inrichten van een dergelijke tentoonstelling heel wat moet geschipperd worden, en men rekening heeft te houden met belangen, die aan de onderneming totaal vreemd zijn. Er bestaat alle reden om te gelooven, dat de Commissie van huis uit met de beste bedoelingen was bezield. Zoo werden de decoratieve stukken van de St.-Lucasgilde, die op 't Museum maar voor 't grijpen waren, heel wijselijk buiten de tentoonstelling gehouden en meer andere werken van hetzelfde soort, die men waarschijnlijk wel had kunnen krijgen, liet men goddank ongemoeid. Maar tegen den vloed van ongevraagd of te kwader ure gekozen werk, bleek men niet bestand te zijn. Zij dit dan zwakheid of noodlot — wat doet het er ten slotte toe? Wij hebben hier alleen het resultaat te beoordeelen, zonder ons af te vragen, hoe dit verkregen werd.

De Jordaens-tentoonstelling had een keuze-tentoonstelling behooren te zijn, om te kunnen geven, wat men er van verwachten mocht. In de plaats daarvan leek het wel, of men maar al wat te krijgen was, rijp en groen, had aangepakt, zonder zich af te vragen of van dit ensemble den heilzamen invloed zou kunnen uitgaan, die voor betere kennis en waardeering van den meester zoo hoog noodig was.

De kern der tentoonstelling was hiervoor goed genoeg. Al moest men noodzakelijk veel van het beste werk missen, waren er toch nog genoeg voortreffelijke schilderijen voorhanden, die dan, desnoods aangevuld door goede fotografieën van de ontbrekende stukken, zeker een zeer eerbiedwaardig geheel zouden hebben gevormd.

Maar in plaats van de moderne wetenschap ter hulp te roepen om den schilder in zijn ware beteekenis te doen kennen, is men het gevaar, waaraan ieder Jordaens-liefhebber blootgesteld is, vlak in den muil geloopen. Dat gevaar ligt hem in het zoo wanhopig groote aantal schilderijen, die eeuwigen twijfel moeten doen rijzen omtrent het juiste aandeel, dat meester of medewerkers aan de uitvoering hebben gehad, — afgezien van de stukken, zooals er helaas op de tentoonstelling ook eenige te zien waren, die iedereen dadelijk voor valsch moet herkennen.

Niets was meer ongewenscht tot het doel, dat hier had moeten bereikt worden, dan die uitstalling van zooveel tweederangswerk, dat den meester door de eeuwen heen reeds zooveel kwaad heeft gedaan.

DE JORDAENS TENTOONSTELLING TE ANTWERPEN

Al zijne gebreken, al zijne zwakheden, al zijne weifelingen, die men zoo gaarne zou verzwijgen en vergeten, werden op de tentoonstelling als het ware nog eens moedwillig onderstreept.

Neen, het vele goede en uitstekende werk, dat er dan feitelijk toch hing, was niet bij machte om dien indruk te verzachten. Het was hier weer de geschiedenis van den bedorven appel bij de versche appelen... en ook het publiek zal dien deprimeerenden indruk wel ondervonden hebben.

Het klinkt wel heel vreemd om te moeten zeggen, dat men als het ware een behoefte gevoelt om Jordaens te verdedigen tegen ... de tentoonstelling, die zijn apotheose had moeten zijn. Men zou de menschen, die daar rondliepen, hebben willen zeggen : kijk, dát en dát is de ware Jordaens — en de rest is maakwerk, waarin de meester zich niet gegeven heeft, waaraan hij soms niet eens de hand heeft gehad, — en waarnaar hij ook niet mag beoordeeld worden En het inrichten van een tentoonstelling, die zóó'n uitwerking heeft, schijnt mij een groote dwaling.

Van een andere zijde beschouwd, bood de tentoonstelling zeker veel belangwekkends. Critici, kunstgeleerden mochten er gretig grazen. Het komt er voor hen ook veel minder op aan, *mooie* dan wel zeldzame, weinig bekende of zelfs twijfelachtige werken te zien, waar zij hun speurzin dan kunnen op scherpen. Het kan hun een weelde en een genot zijn, om een schilderij uit de mysterieuse schemering van een kerk te halen, en het aan een fel-verlichten museumwand te hangen, zooals een medicus een diertje uit het veld op zijn snijtafel legt. Wat kan het hen schelen of de decoratieve waarde van een stuk totaal verloren gaat, wanneer het uit het midden, waarvoor het gemaakt werd, verwijderd wordt.... wanneer zij de handteekening en het jaartal maar kunnen lezen, dat ergens in een hoekje verborgen zit.....

Ja, de kunstwetenschap zal bij deze tentoonstelling zeker wel veel gewonnen hebben, en het zou onbillijk zijn om dit niet dankbaar te erkennen. Maar hier mag nog wel eens beslist en duidelijk gezegd worden, dat het inrichten van een tentoonstelling met een dergelijk doel, een misvatting is.

Wij hebben in de laatste jaren stellig heel wat tentoonstellingen te zien gekregen, die zeker zeer belangwekkend waren, maar waarbij aan de z.g. « wetenschappelijke » zijde al te veel geofferd werd. Zij kunnen den historicus zeker van groot nut zijn, zij kunnen hem tijd en moeite sparen, maar bij slot van rekening blijken zij toch meer koren op den molen van den dilettant dan van den waren vakman te zijn. Wie het met kunststudie ernstig meent, kan zulke tentoonstel-

Phot. G. Hermans

JACOB JORDAENS:

DE KRUISAFDOENING.

(Eigendom van de Burgelijke Godshuizen, Antwerpen).



lingen eigenlijk wel missen, ten minste heeft niet zoo'n groote behoefte aan de tweederangswerken, die er dan zoogezegd te zijnen gerieve worden uitgestald. Wil hij die werken bestudeeren, dan zal hij zich niet ontzien om ze op hun gewone plaats te gaan opzoeken. Hij zal minder te lijden hebben onder het verwaarloozen van het « wetenschappelijke » element, dan de tallooze kunst-parasieten, die hier een heerlijke gelegenheid vinden om hun aangewaaide geleerdigheid te luchten.

Dergelijke tentoonstellingen hebben een hooger doel. Zij moeten opvoedend en veredelend werken op het groote publiek. Zij behoeven den blik van den leek niet te doen doordringen in de laboratoria der kunstwetenschap. Wat daar gewerkt en geploeterd, gezocht en getwijfeld wordt, behoeft niet aan 't groote licht te worden gebracht, want dit kan alleen verwarring en ontmoediging brengen, waar opwekking en sterking zoo hoogst noodzakelijk is.

* * *

Bij het korte overzicht der tentoongestelde werken, dat we thans willen geven, achten wij het niet noodig om nogmaals bij de meer algemeen bekende stukken stil te staan. We willen alleen trachten om onze reeds elders verschenen (1) aanteekeningen aan te vullen, met wat de tentoonstelling voor nieuwe indrukken bracht. De werken van ondergeschikt belang willen we daarbij dan maar liefst buiten bespreking houden.

Een der vroegste schilderijen van den meester werd uit Kuchelna (Silezië) door Prins Lichnowsky ingezonden. Het is de *Aanbidding der Herders* (No 4), geheel overeenstemmende met een stuk in het Museum te Stockholm, dat voluit geteekend en van 1618 gedateerd is — en weinig verschilt met een derde exemplaar te Brunswijk. Het Stockholmsche stuk is krachtiger, brutaler, sterker getypeerd, en werd blijkbaar rechtstreeks naar de natuur geschilderd; het tentoongestelde exemplaar is er een meer verfijnde, aristocratischer herhaling van, waarin b. v. de types der H. Maagd en van het kindeken veel bevalliger zijn geworden, maar waarin tevens veel van het eigenaardig Jordaensche verzwakt, verflauwd is. (2) Toch houd ik dit stuk voor

(1) *Jacob Jordaens*, Eene studie. — Brussel, G. Van Oest & Co, 1905.

(2) Dr. Bredius spreekt in de *Kunstchronik* van 27 Oct. de *onderstelling* uit, dat het tentoongestelde stuk *misschien* een vroege van Dyck zou kunnen zijn, en het Stockholmsche exemplaar dan een copij door den zes jaar ouderen Jordaens. Het karakter der beide werken schijnt dat vermoeden echter niet te bevestigen. Het Stockholmsche stuk is veel levendiger, realistischer, verraadt directer natuurstudie en kan m. i. onmogelijk een herhaling van het slappere, weekere exemplaar uit Kuchelna zijn. De beide *Aanbiddingen* zijn nauw verwant aan een

zeer echt, en door zijn frischheid van kleur, zijn vastheid van toets, voor een der mooiste werken van den meester.

Tot hetzelfde tijdperk behoort een *Meleager en Atalante* (N° 34), privaateigendom van den heer Karl Madsen, Directeur van het Museum te Kopenhagen. Hetzelfde stralende koloriet, dezelfde stevige vormen en krachtigen toets vinden we hier terug. Het stuk is kostbaar als een voortreffelijk specimen van Jordaens' vroege werken « van het goede soort », waarvan het *Familieportret* te Madrid, de *Sater en de Boer* te Kassel en de *Vruchtbaarheid* te Brussel, de hoogste uitdrukking zijn.

Een interessante *Sater en Boer* (N° 53), werd ingezonden door den Heer Alf. Cels te Brussel. Er bestaat o. i. geen twijfel, of we vinden hier een der vroegste bewerkingen van een formule, die zich door de variante van Budapesth heen, tot een der zuiverste meesterwerken van den schilder zou ontwikkelen : zijn *Sater en Boer* uit de Pinakotheek te München. Het stuk van den Heer Cels stemt geheel overeen met een gravure van Vorsterman op Jordaens' naam. Men kan het echter niet zeer goed beoordeelen, door een dikke laag stof die de kleuren verdooft. De types zijn wat slap, de behandeling mist de hooge volmaaktheid van het Münchensche stuk. Toch vindt men in de schildering mooie partijen, die wel het meest aan een anders opgevatten *Sater en Boer* uit Kassel, eveneens een vroeg werk, doen denken.

Het reusachtige doek van den Heer Ringborg, Nörkoping, *de Tolpenning* (N° 15, vroeger te Finspong) sluit zich ook aan bij deze reeks. Als koloriet is dit werk ons echter niet meegevallen; over 't algemeen is het dof, met eenige schreeuwende partijen.

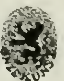
Een curieus samenvoegsel van elders gebruikte motieven treft men aan in een *Circe en Ulysses* (N° 32, H. Tack, Krefeld). Vooraan een boot, die al dadelijk aan den *Tolpenning* doet denken, vooral door den van-wal-stootenden man, die geheel dezelfde is. In de boot verder vele oude bekenden, o. a. een kop uit de *Vruchtbaarheid* te Brussel, een uit de *Kruisafdoening* van de Godshuizen te Antwerpen en een zittende figuur, die elders geheel in dezelfde houding den rol van Mercurius speelt, op 't oogenblik dat hij Argus het hoofd gaat afslaan. De twee mythologische figuren op het tweede plan zijn vrij onbeduidend en het geheel is niet erg verzorgd. Toch is het stuk blijkbaar echt, maar geeft meer den indruk van een uitvoerige schets, dan van een afgewerkt schilderij.

De zooeven vermelde Mercurius-figuur komt voor op een *Mer-*

Allegorie, waarvan een exemplaar in het Museum te Rijsel (N° 427) en een zwakkere herhaling in de Galerij te Darmstadt (N° 317) voorkomt. Deze groep werken vertoont m. i. genoeg eenheid en sluit zich genoegzaam aan bij een aantal bekende schilderijen uit Jordaens' eersten tijd, om de attributie geheel te bevestigen.

Phot G. Hermans.

JACOB JORDAENS:
MERCURIUS EN ARGUS.
(Eigendom van Prof. G. Hulin, Gent)





JACOB JORDAENS: De Serenade.
(De Heer Le Blon, Antwerpen).

curius en Argus (N° 38) in het bezit van Mevr. Ch. Wauters te Antwerpen. De middengroep van dit stuk werd op veel grootere schaal door den meester behandeld in een mooi, krachtig schilderij in het Museum te Lyon. De Antwerpsche voorstelling is in de uitvoering veel zwakker, maar vertoont meer ruimte om het hoofdtooneel en stemt dan ook beter overeen met de plaat, die Scheltius a Bolswert naar een dergelijk onderwerp sneed.

Een veel mooiere en ook wat latere *Mercurius en Argus* (N° 39, Prof. Hulin, Gent), interessant vooral om het grandiose landschap, kwam op de tentoonstelling uitstekend tot zijn recht.

Een *Verloren zoon* (N° 29a, Wauters, Gent) sluit zich bij dit stuk aan door de flinke behandeling van sommige deelen, b. v. de koeien, hoewel het erg somber van koloriet is. Een wat slappere herhaling van dit stuk werd ingezonden door den Heer Toussaint Brussel (N° 14).

Met genoegen zag men op de tentoonstelling de *Fruitverkoopster* weer, door het stedelijk Museum te Glasgow afgestaan (N° 65), voorzeker een der aantrekkelijkste werken voor den meester. De voorste figuur, helder uitlossend op een somberen achtergrond, is een pracht van schildering. Het kaarslicht-effect is bij Jordaens nogal zeldzaam. Hij heeft het hier echter uitstekend weten te pas te brengen. De vaste, vettige schildering, de gloedvolle kleur wijzen op den vroegeren tijd van den meester.

Een fantaziestukje van hetzelfde soort is de z. g. *Vrouw met de Krieken* (N° 66, Graaf Darnley, Cobham Hall). De behandeling blijft

hier echter een beetje aarzelend, het koloriet wat schel, zonder kracht. Het aardige meisjeskopje — 't beste brok van dit stuk — herinnert aan een portret in de Akademie te Weenen, dat door den Heer Hijmans als het portret van Jordaens' dochter werd vermeld. Een onbeduidende copie van het stuk werd onder N° 67 tentoongesteld.

Een *Nar* (N° 64, Porgès, Parijs) is een geestigheid in denzelfden smaak — maar behoort tot veel later tijd. Het is in de bekende rossige, geblakerde tonen geschilderd, nog krachtig en harmonisch, maar in een sombere gamma gehouden, die ter nauwer nood door een wat helderder vlekje verlevendigd wordt. Ook de schildering heeft veel van haar vastheid verloren; het modelé is vluchtiger geworden, de vormen grover en minder verzorgd. De voorstelling, die men in een gravure van P. de Jode weervindt, is trouwens weinig aantrekkelijk.

Bij deze genrestukken vermeld ik nog een *Serenade* (N° 60, le Blon, Antwerpen) waarop Jordaens zichzelf, naar 't heet, in den doedelzakspeler heeft afgebeeld en waar het meisjes-figuurtje rechts, leelijk overschilderd is, terwijl men de middengroep op N° 61 (Lord Yarborough) in een zwakkere herhaling weervindt.

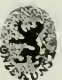
Het *Vroolijk Gelag*, van den Hertog van Abercorn (N° 59) mag echt zijn, maar we houden het in zijn gelig koloriet, zijn weinig verzorgde behandeling voor een der minder aantrekkelijke stukken van den meester, al is de samenstelling in haar geheel dan ook handig ineen gezet.

De tentoonstelling bood een goede gelegenheid om het *Venusoffer* (N° 46), dat in het Dresdensche Museum op eene onmogelijke hoogte gehangen is, van naderbij te bestudeeren. Het stuk doet eenigszins vreemd in het werk van den meester, en wij hielden het daarom tot nu toe voor twijfelachtig. Het is ons thans gebleken dat de figuurtjes wel degelijk van Jordaens zijn, hoewel niet alle met evenveel zorg behandeld en over 't algemeen in een nogal onnatuurlijken, voor Jordaens zeer ongewonen toon gehouden. Tot de beste deelen behooren de faunen, die in de boomen klauteren. Het heele landschap met vruchtenfestoenen enz. is van een ander meester, en we gelooven hiervoor wel aan Jan Brueghel II te mogen denken. De samenwerking is hier echter niet zeer gelukkig uitgevallen: het harde, porceleinachtige landschap met een hemel zonder diepte, past slecht bij de losser behandelde figuurtjes van Jordaens, die er uitzien of ze uit een ander schilderij geknipt waren en hier maar op goed geluk bijgeplakt.

Om tot de godsdienstige stukken terug te keeren, vermelden we een *Aanbidding der Herders*, uit de Verzameling Six, Amsterdam (N° 6). Verschillende motieven zijn ontleend aan de *Aanbidding* uit Kuchelna, o. a. de Mariafiguur, de St. Jozef, de op zijn staf leunende herder enz. Ook in andere stukken keeren hier bekende types weer.

Phot. G. Hermans

JACOB JORDAENS.
DE FRUITVERKOOPSTER.
(Corporation Galleries, Glasgow)





Phot. P. Becker.

JACOB JORDAENS : Studiekoppen. (Museum, Gent).

DE JORDAENS TENTOONSTELLING TE ANTWERPEN

Maar het tooneel is te voeten uit gezien — en over 't algemeen zeer weinig verzorgd, met overheerschende bruinige toon en slappe typeering.

Van nog minder waarde is een *Aanbidding der Koningen* uit het Museum Boymans, Rotterdam (N° 8). Reminiscensen aan de *Aanbidding* van Diksmude, de *Opdracht* van Dresden enz. zijn hier tot een grof en somber geheel verwerkt. Jordaens op zijn slechtst, — zoo Jordaens er ooit veel aan meegewerkt heeft.

Heel wat verdienstelijker is dan ook de *Nood Gods*, toebehoorende aan de Burgerlijke Godshuizen te Antwerpen (N° 23). Men zou mogen wenschen dat het Bestuur der Godshuizen dit stuk zoude voegen bij de verzameling schilderijen, die aan het Museum bestendig in bruikleen worden afgestaan. Toch zal het op 't eerste gezicht misschien niet buitengewoon aantrekkelijk schijnen. Jordaens vertoont zich hier in een jeugdige, ongebreidelde kracht, zijn figuren zijn sterk gekarakteriseerd, zijn borstelstreek is brutaal maar zeker, zijn kleuren zwaar maar vol gloed. Om *mooi-doenerij* heeft hij zich niet het

minst bekommerd, maar een woest brok leven geschilderd, waarbij hij ons weer eens, zooals ook elders nog een enkele keer, aan sommige Spanjaarden doet denken.

De *Martelie der H. Apollonia* (N° 27) uit de Augustijnenkerk te Antwerpen, en de *Aanbidding der Koningen* (N° 7) uit de St. Nicolaaskerk te Diksmude, bevestigen hier nog eens te meer, hoe gevaarlijk het is, om decoratieve werken van dat soort uit de omgeving te halen, waarvoor ze geschilderd werden. Wie als een vromen pelgrim naar Diksmude toog en daar het stuk op het hoogaltaar in getemperd licht te zien kreeg, zal er een indruk van grootschheid, van triomfantelijke kracht hebben van meegedragen. Op de tentoonstelling staat het ding u bots voor den neus, het overdondert u, het heeft hier niet meer te vechten tegen het verpletterende overwicht van een gothische kathedraal en zijn geweldigheid heeft hier recht noch reden. Even ondragelijk zou het zijn, wanneer men in dezelfde zaal een groot kerkorgel met volle pijpen liet losbarsten.

Een weinig of niet bekende *Allegorie* (N° 72, *Triomf van het H. Sacrament*) werd afgestaan door het Museum van Dublin. Wij meenen het stuk in de nabijheid van den St. Martinus uit Brussel te mogen rangschikken. De grauwbaard komt ook voor op den *Tolpenning* uit Norköping. Een naakte St. Sebastiaan zou aan Van Dijck doen denken. De goudbrokaten kasuifels der kerkvaders zijn prachtig behandeld. Toch is het stuk in zijn geheel wat overladen, wat geaffecteerd, en bij slot van rekening niet erg genietbaar.

De Heer Franck-Chaveau, Parijs, zond een fraaie repliek van de *Kuische Suzanna*, (N° 3) wat warmer. dieper van koloriet dan het bekende Brusselsche exemplaar, en hierdoor op 't eerste gezicht wel aantrekkelijker; de behandeling blijkt echter niet zoo goed verzorgd te zijn, hoewel men beide stukken wel voor authentiek mag houden.

Naast de grootere doeken verdienden verschillende schetsen en studies de volle aandacht. Zoo mochten we eens te meer de kostelijke *Studiekoppen* (N° 84) uit het Gentsche Museum bewonderen, waarin de meester zich zoo geheel, zonder bijgedachte gegeven heeft. Het was eigenaardig om dit stukje hier naast de Brusselsche *Vruchtbaarheid* te zien hangen, waarvan het een der hoofdfiguren voorstelt.

Een mooie *Apostelkop* (N° 2) tentoongesteld door den Heer P. Mersch, Parijs, sluit zich aan bij een heele serie van dergelijke stukken (Brussel, Caen, Sanssouci, enz.) maar is er zeker een der beste exemplaren van. In heldere, krachtige tonaliteit gehouden, is het stuk met buitengewone virtuositeit geschilderd, zooals Jordaens dat kon in zijn goede momenten.



Phot. P. Becker. JACOB JORDAENS : Studie voor het schilderij « De Vruchtbaarheid » (De Heer Heseltine, Londen).

DE JORDAENS TENTOONSTELLING TE ANTWERPEN

Met evenveel brio is een *Meisjeskopje* (N° 85) uitgevoerd, toebehoorende aan den Heer Ant. W. Mensing, Amsterdam.

Er werd veel ophef gemaakt van een *Mansportret* (N° 76) uit het Museum van Budapest. Het is voorzeker een zeer mooi brok schilderwerk, dat Jordaens eer zou aandoen ; maar of het nu inderdaad van hem is, durf ik met den besten wil niet verzekeren. Het is zoo versmolten, zoo wolachtig, zoo verschillend van Jordaens' vaste, dikwijls brutale schilderwijze, en bovendien ook zoo verschillend in expressie, in zielsontleding, dat ernstigen twijfel omtrent de attributie volstrekt niet uitgesloten schijnt. Ook de *hand* is o. i. zeer verdacht ; zoo schilderde Jordaens geen handen ; in zijn goede werken wijdde hij er veel meer zorg aan ; in zijn mindere maakte hij ze brutaler, lomper ;

maar de zoeterige halfslachtigheid, de weeke onbeduidendheid van deze hand past volstrekt niet bij zijn temperament.

Er waren op de tentoonstelling ook eenige curiosa : een *Christus als hovenier* (N° 24) uit Amiens, het eenig bekende werk van Jordaens' zoon, Jacob; het stuk doet niet naar méér verlangen. Verder een *Roeping van St. Petrus* (N° 13) uit de St. Jacobskerk te Antwerpen, door sommigen aan Van Noort, door anderen aan Jordaens toegeschreven. Het is te hopen, dat men deze laatste attributie nu maar voor goed zal opgeven, en met de attributie aan Van Noort zal gelieven te wachten, totdat hiervoor eenigen ernstigen grond kan worden aangehaald. Het stuk is bovendien nogal leelijk. Het tentoonstellen van zoo'n schilderij is o. i. ook alweer een « kunsthistorische » experientie, waar men het groote publiek maar liever moest buiten laten.

Buitengewoon interessant voor de snuffelaars was het zaaltje met teekeningen. Een aangename verrassing bereidde ons b. v. een heele reeks schetsen en akwarellen, tentoongesteld door den Heer Delacre, Gent. Wij kunnen hier niet in uitvoeriger beschouwingen treden — maar willen toch nog even de belangrijke inzendingen vermelden van het Prentenkabinet te Berlijn, van het Museum Boymans te Rotterdam, van de Heeren Max Rooses te Antwerpen, Fairfax Murray te Londen, Rump te Kopenhagen, Le Roy en Cardon te Brussel enz. enz. Hoogst leerzaam was het, om het ontstaan der bekende schilderijen van den meester in deze schetsen en krabbels na te gaan, maar dat is natuurlijk iets, waar wij den lezer niet kunnen mee vermoeien. Jammer dat de trouwens ook niet zeer volledige verzameling gravuren en etsen niet met meer orde opgesteld was, en de catalogus geen verwijzingen naar de afgebeelde werken bevatte.

Een bijzondere vermelding verdient een reeks van acht groote wandtapijten, geweven naar ontwerpen van Jordaens, ingezonden door Prins Schwarzerberg, te Frauenberg (Bohemen). De behandelde onderwerpen stemmen met kleine varianten overeen met bekende schilderijen of teekeningen van den meester, waarvan er verschillende op de tentoonstelling zelf aanwezig waren. Hoewel Jordaens veel tapijtpatronen ontworpen heeft, waren dergelijke werken hier te lande nog weinig of niet bekend. Zij kunnen ons wellicht een denkbeeld geven van de geschilderde wandbehangsels, waar Jordaens mee debuteerde, maar waarvan er geen bewaard zijn gebleven.

*
* *

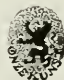
Men ziet dat de tentoonstelling heel wat belangwekkends bood en nu waren er nog zoovele kapitale stukken, die ons voorloopig geen aanleiding tot nieuwe opmerkingen gaven. We vermelden hier-

Phot. G. Hermans

JACOB JORDAENS

STUDIE (JOB?).

(Eigendom van den Heer Paul Mersch, Parijs).



onder alleen voor memorie: zeven stukken uit het Museum te Antwerpen, drie uit dat van Brussel, twee uit dat van Keulen, twee uit de Aremberg-galerij, een uit het Museum te Amsterdam, een uit het Museum van Mentz, twee van den Hertog van Devonshire, enz. enz. En toch bleef een indruk op de tentoonstelling overheerschend: *er was te veel of niet genoeg.*

Terecht of ten onrechte had men van deze tentoonstelling veel verwacht; men had gehoopt dat het een propaganda-tentoonstelling zou geweest zijn, voor een door de faam misdeeld kunstenaar. En uit zulke tentoonstelling had het middelmatige, laat staan het waardelooze, moeten geweerd worden, om alleen het voortreffelijke met des te meer luister te laten triomfeeren.

Was dit een overdreven en onuitvoerbaren wensch? Het is mogelijk; maar dan kan men zich nog afvragen of het niet beter was om *niet* te beginnen of door te gaan, wanneer men geen kans zag om het beoogde doel te bereiken.

Oct. '05. P. B. Jr.





INHOUD VAN HET TWEEDE HALFJAAR 1905

KUNSTBERICHTEN

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

PLATEN

N. B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering en Band door Ch. Doudelet, omslag der Afleveringen door H. P. Berlage Nz.



Gedrukt door
J.-E. BUSCHMANN
te Antwerpen.